les inROCKS 2

Les vies de Bowie

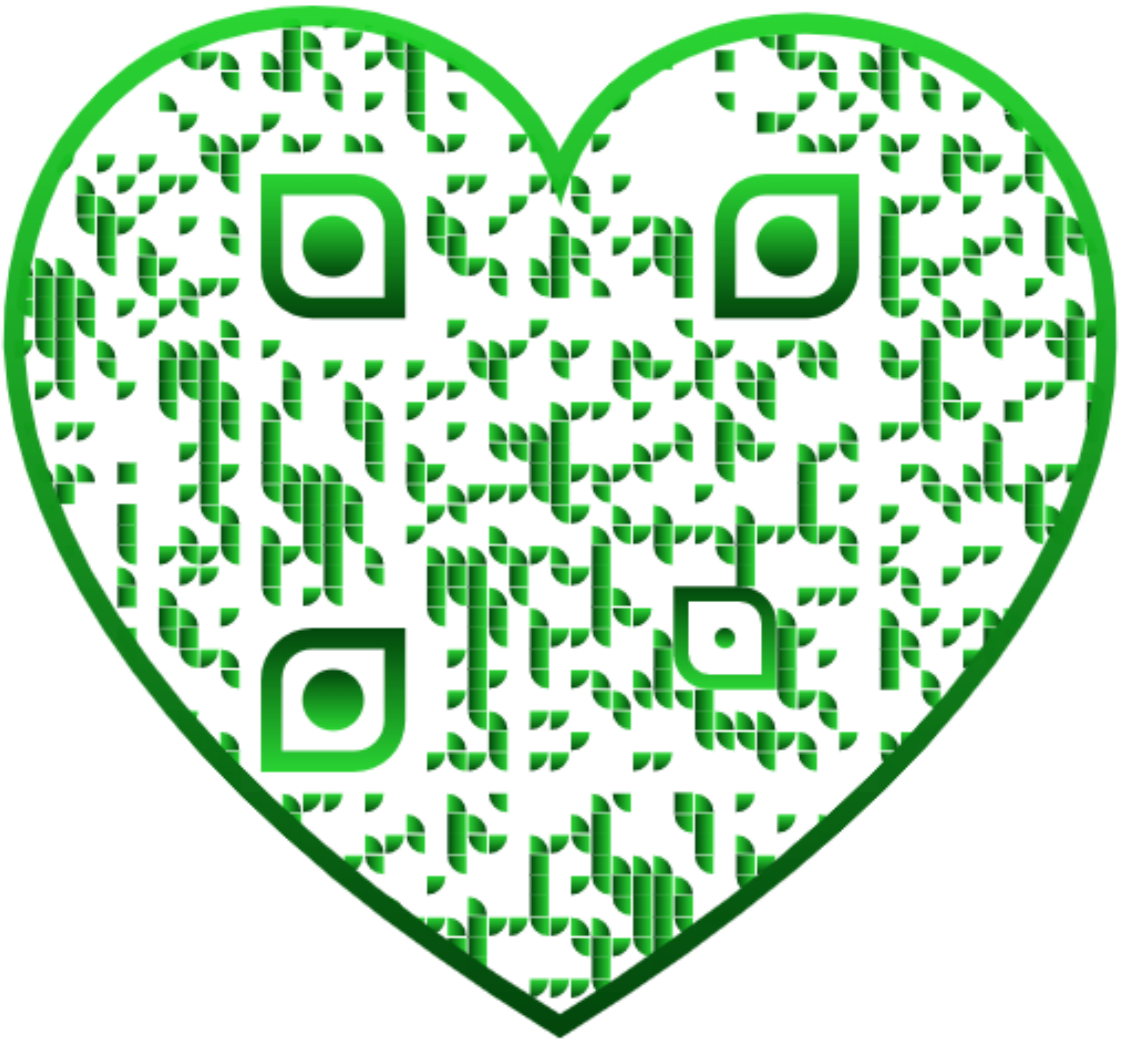
DEEZER

france inter

7,50 €

M 05915 - 50 - F : 7,50 € - RD

ISSN 0298-3788. Allemagne 9,50 €, Belgique 8,90 €, zone ZFA 5500 CFA, Canada 14,50 $, Espagne 9,50 €, Grèce 12 €, DOM 9,50 €, Italie 9,50 €, Liban 18 000 LB, Luxembourg 8,90 €, Maroc 88 MAD, Portugal 9,50 €, Suisse 13,90 FS, TOM 1150 CFP



LA MATINALE

PATRICK COHEN
DU LUNDI AU VENDREDI DE 7H À 9H

AVEC **ENCORE UN MATIN**
LA CHRONIQUE MUSICALE
DE DIDIER VARROD À 7H24

AUSTRALIE - R.C.S. Paris B 378 899 363.

france inter

LA VOIX EST LIBRE

franceinter.fr

04 Édito David Bowie, l'homme qui allait ailleurs
06 "C'était l'art ou rien" David Bowie raconte son parcours, des années 1960 aux années 1990

#1 Les révolutions Bowie

22 Une éducation esthétique
Sur quoi Bowie s'est-il construit ?
26 La métamorphose
Les débuts ou comment trouver sa voie
30 "Nous vieillissons, pas Ziggy"
Entretien avec Ken Scott, producteur de *Hunky Dory* et *Ziggy Stardust*
34 La tête dans les étoiles
1971-1973, les années glam
38 Comme son ombre
Station to Station, un album sous influence
42 Au pied du mur
Low, *Heroes*, *Lodger* : la trilogie berlinoise
46 Avide Bowie
1980-2000, des années chic et toc
49 La résurrection
Retour surprise en 2013 avec *The Next Day*

#2 La galaxie Bowie

52 Le défricheur
Lou Reed, Iggy Pop et Mott the Hoople (re)lancés par Bowie
56 Caméléon ou vampire ?
Bowie, artiste postmoderne
58 La belle équipe
Portraits des fidèles collaborateurs
64 Papa pour tous
Les héritiers, hier et aujourd'hui

#3 Le rayonnement Bowie

70 Dans les entrailles de Bowie
L'exposition *David Bowie Is* au Victoria & Albert Museum de Londres
78 Self-made mode
L'invention d'un style
80 Unique en son genre
Une ambiguïté sexuelle fascinante
82 Bowie crève l'écran Bowie et les images

88 Discographie Bowie en 24 albums et autres curiosités
96 Bowie chez le psy Le psychologue Nick Troop analyse ses chansons
98 Sélection livres, DVD, net

D'après la pochette d'*Aladdin Sane*, 1973. Design Brian Duffy et Celia Philo, maquillage Pierre La Roche, photo Brian Duffy

David Bowie, l'homme qui allait ailleurs

On l'annonçait agonisant, perdu pour la musique : c'est pourtant un David Bowie serein et maître qui vient enflammer ce début 2013 avec un nouvel album électrique et une prodigieuse exposition londonienne. L'occasion de replonger dans nos archives, ses albums, nos souvenirs et ceux de ses nombreux disciples, à l'occasion de ce hors-série exceptionnel sur celui qui a bouleversé, voire inventé, la pop music moderne.

En vingt-cinq ans d'interviews pour *Les Inrockuptibles*, c'est une question que l'on a maintes fois posée, à des générations successives d'artistes : *"Quel a été le déclic qui vous a fait devenir musicien ?"*. Les plus anciens, les plus profondément contaminés avaient connu cette épiphanie en direct, un soir de l'été 1972. Les plus jeunes l'avaient reçue avec une force identique, que ce soit à l'occasion de rediffusions ou, désormais, grâce à YouTube. Mais tous s'accordent à le dire : il y a un avant et un après-*Top of the Pops* du 5 juillet 1972, soir inouï où David Bowie est venu chanter *Starman* pour une Angleterre stupéfaite, hébétée par cette beauté trouble. Une chanson désormais universelle qui, à l'époque, affecta tant de vies sans pour autant décrocher le numéro 1 des charts. On appelle ça un moment iconique, on peut même parler de révélation, de révolution.

Il existe effectivement dans la pop, dans l'Angleterre même, un avant et un après-*Starman* à *Top of the Pops*. Car *Top of the Pops* se regardait en famille : pour un jeune adolescent, cette prestation de Bowie est le moment de rupture avec le monde des parents, outrés, affolés, dépassés. Cette émission justifie à elle seule l'invention et la démocratisation, en ce début des seventies, de la télévision couleur : *Starman* sonne résolument la fin de l'existence en noir et blanc d'un pays traumatisé par la guerre puis le rationnement. Avec Bowie, c'est l'homme du cosmos qui rentre dans le salon et donne enfin l'autorisation d'être qui on veut être.

Ces images déterminantes trônent dans une vaste rétrospective consacrée à David Bowie au très honorable Victoria & Albert Museum de Londres, ouverte au public le 23 mars, quelques jours – c'est un hasard, aussi incroyable que cela puisse paraître – après la sortie du nouvel album de David Bowie, *The Next Day*. Un disque totalement inattendu dans lequel, en écho troublant à l'exposition, le chanteur revient pour la première fois sur sa carrière. Disque bilan, crépusculaire : comme si Bowie, après avoir passé sa vie à envisager le futur, à prévoir le futur de la pop music, à se fuir même, arrêtait sa longue cavale, prenait suffisamment de distance (voire s'amusait) avec ses masques et panoplies pour les regarder dans les yeux. Il avait déjà, et c'était sans concession, évoqué un de ses nombreux personnages du passé – son Major Tom de *Space Oddity* (1969) – dans le single *Ashes to Ashes* de 1981, puis dans son *Hallo Spaceboy* de 1995. Mais ce n'était que deux courtes étapes dans sa fuite en avant : Bowie a toujours conduit un vaisseau à très large hublot sur le vide, étonnamment dépourvu de rétroviseurs.

L'Histoire en accéléré

Parmi les trois cents pièces prêtées par les archivistes maniaques du chanteur au V&A, on peut voir une boule de cristal. Qu'elle soit une relique d'un des nombreux films douteux de Bowie *(Labyrinth)* ne retire rien à la valeur hautement symbolique de cet objet. En quelques années des seventies, en une prodigieuse accélération de l'Histoire, malgré les freins d'un label qui n'arrivait pas à suivre cette cadence infernale, David Bowie a prédit l'avenir de la pop. Il lui a offert suffisamment de pistes à suivre, de possibles à explorer pour les décennies à venir. On ne le dira jamais assez : entre le folk symphonique de *Hunky Dory* et la pop futuriste de *Heroes*, il ne s'est écoulé que six ans. Six ans, c'est le temps qu'il faut aujourd'hui à un groupe novateur comme Daft Punk, Radiohead ou Massive Attack par exemple pour enregistrer,

commercialiser et promouvoir un album. En six ans, My Bloody Valentine compose à peine une chanson, Aphex Twin n'a même pas le temps de sortir les poubelles.
La mutation de Bowie entre ces albums est tout simplement vertigineuse, inédite et inégalée. Jamais homme ne fut autant d'hommes, de vies, de destins et de propositions – toutes retenues en plus par la postérité – que l'Anglais en ces années de légende. Car entre ces deux jalons absolus et pourtant si éloignés de la pop, Bowie a enregistré et porté à la scène sept albums, a produit Iggy Pop ou Lou Reed sur des classiques, a secoué le vieux monde... Et quels albums ! Hormis le dispensable *Pin Ups*, exercice de style un peu obligatoire, on ne compte que du chef-d'œuvre, dans des genres complètement éloignés, parfois diamétralement opposés. Car, franchement, qu'y a-t-il de commun entre le rock flamboyant, outrancier et crâneur de *Ziggy Stardust* (1972) et la distance glacée, cramée de *Station to Station* (1976) ? Quel lien peut-il bien unir le Bowie qui colonise la soul exubérante et naïve de *Young Americans* en 1975 et celui qui ose l'ascétique et recueilli *Low* à peine deux ans plus tard ?
Bien sûr, le rythme et les prodiges ralentiront ensuite : après le très sous-estimé *Lodger* (1979) et le tubesque *Scary Monsters (and Super Creeps)* en 1980, Bowie ne traversera les années 1980 qu'en fantôme. Il restera omniprésent dans la musique des autres, du postpunk à l'electropop, mais absent de ses propres albums. Malgré cette démission à ses principes d'excellence des années 1970, il restera toujours, même dans ses albums les plus horizontaux, des sommets comme *Let's Dance* ou *Loving the Alien* – on a beau écouter et réécouter, on ne gardera rien en revanche de sa période Tin Machine...

Oh les beaux jours !
Réhabilité par la flopée de ses héritiers de la Brit pop, de Suede à Morrissey, de Blur à Pulp, il sortira de ce brouillard en 1993 avec l'honorable mais convalescent *Black Tie White Noise,* qui inaugurera une série d'albums plus ambitieux pour lesquels Bowie s'offrira encore à l'occasion des défis musicaux, comme sur *Outside* (1995) ou les plus casaniers *Heathen* (2002) et *Reality* (2003). Après cet album, Bowie abandonnera longuement les rubriques musique pour les sections médicales ou rumeurs des gazettes.
On le disait malade de toutes sortes de cancer, mourant, peut-être même mort. Lui avait bien compris, dans une admirable gestion de l'absence et du silence, qu'il ne servait à rien de lutter contre les babillages braillards d'internet : on ne le savait pas, mais il attendait juste d'avoir quelque chose à annoncer pour reprendre la parole, et la main. C'est chose faite, le jour de son soixante-sixième anniversaire, le 8 janvier dernier, avec la mise en ligne surprise de son nouveau single, le somptueux *Where Are We Now?*. Un soulagement, une retrouvaille : pour lui comme pour nous.
"Where's the morning in my life? Who said 'time is on my side'? I've got ears and eyes and nothing in my life/But I'll survive your naked eyes/I'll survive", chantait-il au crépuscule du siècle dernier sur *Survive*. *"Où est passée ma jeunesse ? Qui a dit que le temps jouait pour moi ?"*, se lamentait alors Bowie... Comme on le verra dans ces pages, la jeunesse de Bowie est éternelle : elle saute les générations, les frontières, les genres avec adresse et souplesse. Un genre de Dorian Gray revisité par un cerveau en suractivité, curieux de tout et fabuleux traducteur en langue pop des idées les plus audacieuses de l'avant-garde. Un vampire, un passeur, un caméléon... Beaucoup de choses ont été écrites sur Bowie. Sur *Reality,* il reprenait le *Pablo Picasso* de Jonathan Richman : *"Personne n'a jamais traité Pablo Picasso de trou du cul."* Quarante-cinq ans de carrière, deux douzaines d'albums au compteur. Et personne, absolument personne, n'a jamais écrit que David Bowie était un trou du cul. **JD Beauvallet**

© Montage numérique de Fifty Nine Production et Real Studios pour la scénographie de l'exposition David Bowie

Entretien avec David Bowie, 1993

“C’était l’art ou rien”

En 1993, David Bowie accordait aux *Inrockuptibles* une longue interview. De sa jeunesse londonienne à Berlin, de la découverte de Burroughs à celle du Velvet, l’itinéraire d’un artiste curieux de tout.
Entretien JD Beauvallet

© Terry O'Neill/V&A Images

Session photo pour *Diamond Dogs*, 1974.

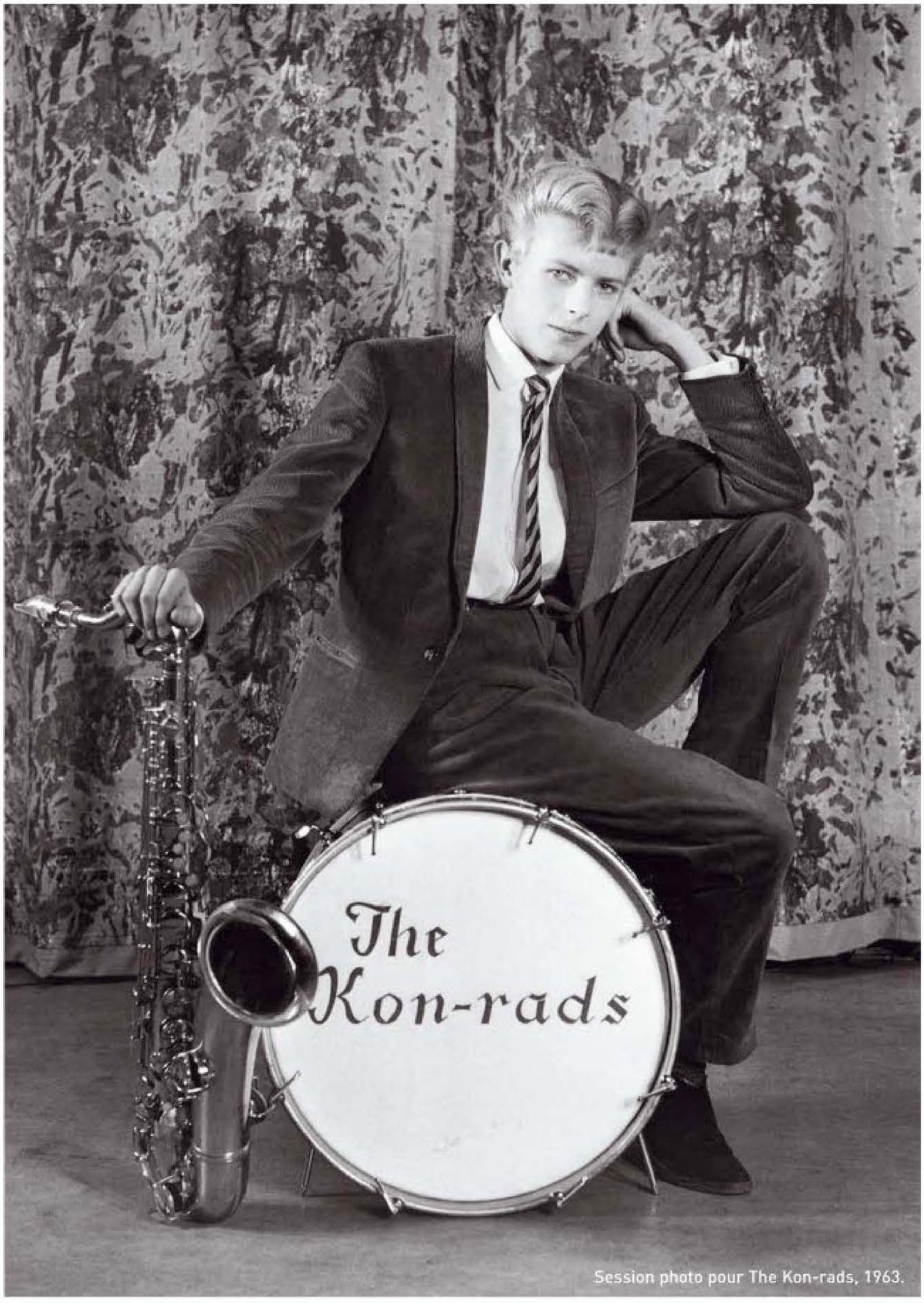
“C’était un soulagement de pouvoir monter à Londres, surtout à Healing, où des petits clubs programmaient les Rolling Stones, les Tridents ou les Yardbirds.”

Aujourd’hui, tu mènes la vie d’un globe-trotter, mais pendant les années 1960, tes chansons étaient très marquées par Londres.
Je n’avais jamais quitté la ville, je ne connaissais rien du monde. J’avais juste passé quelques vacances en France et en Allemagne, mon seul univers était Londres. J’étais totalement fasciné par ma ville. J’adorais la voir évoluer, tout allait très vite. En l’espace d’une nuit, une rue pouvait totalement changer d’allure. Mais je m’en suis lassé et, en 1974, j’ai été ensorcelé par les États-Unis. Depuis toujours, j’étais attiré par la littérature et la musique américaines, mais sans oser me jeter à l’eau. On ne peut que tomber amoureux des États-Unis quand on vient d’Angleterre. C’est une réaction tout à fait prévisible, qui dure plus ou moins longtemps. Dans mon cas, c’est du passé, il n’y a plus d’amour, plus d’yeux écarquillés. Mais ça a eu l’avantage de me faire quitter Londres, où je ne suis jamais revenu vivre par la suite. J’y retourne souvent, car j’y ai conservé beaucoup d’amis d’enfance, mais l’Angleterre ne me manque pas du tout. Je revois mes potes d’école, que je connais depuis que j’ai 8 ans : Geoffrey MacCormack– qui se faisait appeler Warren Peace – et George Underwood, qui m’a bousillé un œil en me tabassant. C’est à cause de lui si j’ai un œil bleu et l’autre vert. À cause d’une fille que je lui avais piquée. Et malgré cette bagarre, nous sommes restés très proches. George est peintre, il fait des illustrations pour la pub et Geoffrey compose des musiques de jingles, de films. Nous avons beaucoup de choses en commun, j’ai de la chance d’être resté en contact avec eux, avec Mick Ronson, Mike Garson, Carlos Alomar. Tous ces gens qui ont compté pour moi sont restés mes amis. Ceux qui n’étaient là que pour leur petit quart d’heure de gloire, pour se faire mousser, ont péri corps et âme pendant le trajet. J’ai fini par jeter tous les parasites.

Comment as-tu découvert la musique ?
Gamin, j’adorais le music-hall, des choses très ringardes, très pompières. Ça me fascinait. Mes premières influences musicales sont très curieuses. Mon premier spectacle, avant les concerts de rock’n’roll, a été *Cabaret*, avec Judi Dench – l’éclairage était magnifique, tout blanc. Des années plus tard, je l’ai utilisé pour ma tournée *Station to Station*... Je ne savais pas qu’on appelait ça l’éclairage brechtien. Pour moi, ce n’était que des spots très blancs, éclairant depuis le côté de la scène plutôt que par le haut. Ça m’a vraiment marqué, c’était très excitant de découvrir un autre monde. Je me suis alors renseigné. J’avais à la maison une encyclopédie illustrée, qui était ma bible. Je fonctionnais ainsi : je me passionnais pour un sujet, je me ruais sur mon livre et je me contentais d’une connaissance très superficielle du sujet. Je n’essayais même pas d’entrer dans les détails, une ou deux photos et un petit résumé suffisaient à mon bonheur. Mais là, ma nouvelle passion m’avait lancé sur plusieurs pistes. Pour la première fois, je lisais le nom de Brecht, je voyais des photos tirées de films de Fritz Lang, de Murnau, de Pabst... Tout un monde s’est ouvert à moi, grâce à quelques ampoules blanches ! J’aimais le côté clown triste de ce music-hall, je m’étais toujours senti proche de Charlie Chaplin, du Pierrot que jouait le mime Lindsay Kemp. Le premier choc, vers 12 ans, c’est Anthony Newley, un pauvre clown anglais. Je me suis immédiatement reconnu dans ce personnage, à la fois singulier et très solitaire. C’est l’image que je cherchais à me créer. Au fond de moi, je rêvais d’être seul et incompris. En réalité, je crois que je n’étais rien de tout ça, juste un jeune homme très nombriliste et horriblement vaniteux. Typiquement adolescent.

Tes parents te laissaient faire ?
Ils s’inquiétaient pour moi. Ils pensaient que j’allais redescendre sur terre en allant étudier l’art, que je me rangerais – comme mon copain George – dans une carrière d’artiste commercial. Ils me voyaient déjà bosser dans un beau bureau, dans l’équivalent londonien de Madison Avenue... La musique, ça les affolait. Ma mère ne m’a jamais aidé, jamais encouragé. Seul mon père me soutenait. Pour eux, l’art et la musique étaient des mondes inconnus. Le seul “musicien” de la famille était le père de ma mère, qui jouait vaguement de la trompette. Nous étions une petite famille typique de la classe ouvrière, avec sa vie rangée et monotone. Rien de magique, rien de brillant. J’ai su que cette vie n’était pas pour moi à 8 ans, lorsque j’ai entendu Little Richard. Là, c’est le déclic, la cassure. Dès lors, j’ai été certain que ma vie ne finirait pas dans ma banlieue sud de Londres. Little Richard n’était encore jamais venu en Angleterre, on ne connaissait de lui que les disques et les photos. Sa musique était si puissante. Il a été la clé qui m’a fait entrer dans le monde de Chuck Berry, des pionniers... Un formidable terrain d’investigation sur lequel s’est précipitée la jeunesse anglaise. Moi, j’étais un peu plus jeune, mais je me suis plongé comme les autres dans le rhythm’n’blues. Dès lors, plus rien d’autre n’a compté pour moi. J’ai forcé mon père à m’acheter un saxophone, le pauvre... J’ai pris des cours avec un musicien de jazz très célèbre en Angleterre, Ronnie Ross. Au bout de sept leçons, je pensais en savoir assez pour me dispenser de ses enseignements. Voilà jusqu’à quel point je suis capable de m’investir dans une passion, dans les études : quelques cours, et j’ai l’impression de tout savoir. Je suis si superficiel... Seul l’art a fini par avoir raison de ma paresse, de mon manque total d’implication.
Je collectionne les livres d’art, je peux lire des ouvrages consacrés à la Renaissance pendant des jours entiers.

D’où t’est venue cette passion à laquelle ton milieu ne te prédestinait pas du tout ?
De ma curiosité. Et de Terry, mon demi-frère. Il a toujours encouragé mon individualisme, m’a incité à suivre ma propre voie. Il me disait de refuser les livres que me conseillait l’école, tentait de me refiler sa passion pour le jazz. C’est sans doute grâce à lui si je suis allé voir Ronnie Ross plutôt que le prof de saxo du quartier. Je voulais ce qui se faisait de mieux, même si je n’avais que 10 ans. En Angleterre, c’était un âge très précoce pour s’intéresser au jazz, une musique plutôt réservée aux adultes. Je suis certain que je ne comprenais pas du tout ce que j’écoutais, mais j’achetais des albums de Miles Davis, d’Eric Dolphy ou de John Coltrane. C’était ma façon de m’évader de mon milieu, de pénétrer dans un autre monde, où je n’avais aucune place. Cet univers des Noirs ...



Session photo pour The Kon-rads, 1963.

© Roy Ainsworth, courtesy of The David Bowie Archive 2012/V&A Images

> **"J'étais invisible**, personne ne me voyait. Jusqu'au jour où j'ai teint mes cheveux en rouge. Là, pour la première fois, on m'a remarqué ! C'était en 1971, pendant l'enregistrement de *Ziggy Stardust*."

••• américains était si éloigné du mien... Il était l'alternative à une réalité dont je cherchais par tous les moyens à m'échapper. Au début, j'achetais ces disques uniquement parce qu'ils étaient à la mode, mais j'ai fini par les aimer sincèrement au fil des années.

Comment pouvais-tu être si certain de pouvoir t'échapper de la banlieue londonienne ?

Il était hors de question de rester là, de trouver un boulot et de se ranger. C'était l'art ou rien. Je n'ai jamais envisagé d'autre voie. Si bien que ma scolarité a été atroce. J'ai été un écolier médiocre, incapable de se concentrer, de s'intéresser. Je restais dans mon coin. Au début, j'étais très timoré, calme. Mais à la fin, j'étais devenu un frimeur, une grande gueule. Je sentais que tout ce cirque ne me servirait jamais à rien, je m'étais déjà totalement voué à la musique. Comment s'intéresser aux mathématiques quand on est à ce point plongé dans ses rêves ?

Ta chanson *Kooks* donne de ta scolarité une image très dure.

Ce n'était pas si dur que ça, je m'en suis même tiré avec facilité. On ne m'a jamais tabassé, je n'ai jamais eu l'impression de venir d'un milieu défavorisé. Je vivais une existence matériellement confortable. Elle l'était beaucoup moins émotionnellement. Dans le quartier, il ne faisait pas bon être trop sensible. Je n'ai jamais été entouré de beaucoup d'affection, ce qui m'a blessé. Les gens n'étaient pas très proches les uns des autres, j'en ai beaucoup souffert. Ça m'a conforté dans mon auto-apitoiement... Des gangs de jeunes traînaient dans mon quartier, des Teddy boys et des motards, mais je n'avais pas peur. Aujourd'hui, je le regrette. Marcher avec la trouille au ventre, ça aurait donné de sacrées anecdotes à raconter !

Faisais-tu partie d'un de ces gangs ?

J'aurais bien voulu, mais on ne me l'a jamais proposé. Il y avait surtout une bande de motards à laquelle je rêvais d'appartenir. Ils partaient en bande pour aller danser à Orpington, et avant d'entrer dans le club, ils changeaient leurs blousons de cuir pour de longues vestes de Teddy boys qui descendaient jusqu'aux genoux. Et ils portaient des chaussures avec d'énormes semelles de crêpe... C'était comme leur costume du dimanche, par opposition au cuir qu'ils portaient le reste du temps. C'est là que j'ai vu, pour la première fois, un concert de rock. C'était si bruyant, si neuf. J'ai vraiment tout essayé pour rejoindre cette bande. Leur chef s'appelait John Gill, qui est par la suite devenu Gilly, un des noms que j'ai utilisés pour les personnages de la chanson *Ziggy Stardust*. Il était extraordinaire, bâti comme un roc, mais portant les mêmes lunettes que Buddy Holly. Un taureau sauvage, avec son blouson de cuir et ses petites lunettes délicates... On se serait cru dans ce film, *The Leather Boys (classique homo de Sidney J. Furie de 1964 – ndlr)*... Il roulait sur une Vincent 1000, une moto chromée et étincelante. J'ai fini par le connaître, il m'a même emmené faire des virées une ou deux fois. Il conduisait très vite, j'étais mort de trouille. Mais je n'ai jamais fait partie de son gang, ce n'était pas dans mes cordes : je n'étais pas sûr de moi, la présence des autres me bloquait totalement. Je n'étais pas très exubérant, pas très intéressant. Je préférais rester seul dans mon coin, à observer.

Quelques années plus tard, tu deviens pourtant Mod, comme des milliers d'Anglais.

Je suis resté à la périphérie du mouvement, je ne suis jamais vraiment devenu Mod. Nous allions exprès à Londres pour traîner dans les clubs à la mode, mais nous n'y connaissions personne. Je n'osais pas les aborder, je ne savais pas comment les intéresser. Nous étions pourtant habillés pareil, mais je regardais le courant depuis la rive. J'avais la trouille, j'étais beaucoup trop timide. C'est pour ça que j'ai commencé à écrire des chansons comme *London Boy*, où je vivais enfin dans la peau de ces Mods. Dans ma carrière, j'ai rencontré beaucoup de personnalités qui ont vécu exactement les mêmes expériences. Dès qu'ils quittent la scène, ils redeviennent timides et apeurés, mais sur scène, nous arrivons à devenir quelqu'un d'autre, quelqu'un de fort et fier. C'est une chimie que je ne comprendrai jamais. Tu n'as pas idée des problèmes psychologiques des stars ! Les Mods, j'en suis certain, ne m'ont même jamais remarqué, c'était comme si je n'existais pas.

Qu'est-ce qui rendait Londres et sa vie nocturne si attirants pour toi ?

C'était une réaction à la médiocrité de ma banlieue, à sa vie maussade, à son ennui. Il n'y avait rien à faire, si ce n'est se faire tabasser. Dans un quartier, le plus dur, il y avait un petit café où il était de bon ton de traîner. Tous les gangs rôdaient autour, tu y allais à tes risques et périls. C'était un soulagement de pouvoir monter à Londres, surtout à Healing, où des petits clubs programmaient les Rolling Stones, les Tridents ou les Yardbirds. J'y allais avec George Underwood, mon complice. Nous avions 15 ans, nous étions obsédés par le rhythm'n'blues – nous étions très précoces dans nos goûts musicaux : nous étions à chaque fois les plus jeunes, que ce soit à 13 ans dans les clubs locaux ou à 15 ans dans les boîtes londoniennes.

Comment des gamins de 15 ans peuvent-ils connaître, puis se passionner pour des groupes alors inconnus ?

Londres a toujours été très snob. C'était donc plutôt facile de se tenir au courant, il suffisait de laisser traîner ses oreilles pour savoir des mois avant tout le monde ce qui allait marcher. Nous étions vraiment à la pointe, c'est ce qui nous rendait importants aux yeux des autres. Il nous fallait donc aller juger sur pièces ce que valaient les groupes dont nous vantions les mérites. Et nous n'étions jamais déçus. Nous étions quelques-uns comme ça, à l'école, obsédés par la musique. Le plus hip de tous, c'était Warren Peace. Lui, il écoutait carrément James Brown ! Ça, c'était l'étape supérieure, le cœur même de la soul, le but ultime, alors que nous, nous en étions encore aux Blancs anglais, au rhythm'n'blues. Nous ne nous aventurions pas plus loin que John Lee Hooker ou Jimmy Reed. James Brown, c'était déjà trop sophistiqué, trop adulte.

Les Swinging Sixties ont-elles été une réalité ?

Londres était une poudrière, l'irresponsabilité régnait ! La drogue commençait juste à poindre. C'était plus des cachets que de l'herbe. Du speed, des amphétamines : les blues, les reds... Tout le monde était surexcité. Je me souviens encore des migraines que refilaient ces saloperies. On les mélangeait à l'alcool. Les cachets, c'était vraiment l'apanage des Mods, ils ne vivaient que grâce aux amphétamines qui leur permettaient de danser et traîner toute la nuit. L'héroïne est arrivée plus tard, à la fin des sixties.

Que cherchais-tu dans les clubs ?

Je voulais voir et entendre tout ce qui se faisait. Ma trouille, c'était de passer à côté de la prochaine mode. Je n'attendais rien de plus des clubs. Je n'y allais •••

© The David Bowie Archive 2012

"Duchamp, Burroughs, les films expressionnistes : c'était si jouissif d'appliquer toutes ces théories d'avant-garde à la musique populaire."

Période *Diamond Dogs*, 1974.

••• que pour l'expérience et pour m'en prendre plein les oreilles. Pour le gros son, pour entendre Georgie Fame, pour découvrir le jazz.

Jamais pour les filles ?

Oh là, si ! C'était sans doute, en arrière-plan, la raison principale pour sortir. Les filles faisaient partie intégrante de la soirée, au même titre que la musique ou les cachets. C'était un tout. Aujourd'hui, les gens pensent que j'étais un vrai marginal. Mais j'étais invisible, personne ne me voyait. Jusqu'au jour où j'ai teint mes cheveux en rouge. Là, pour la première fois, on m'a remarqué ! C'était en 1971, pendant l'enregistrement de *Ziggy Stardust*. Je cherchais à me créer un personnage pour porter cet album sur scène. Je suis allé voir *Orange mécanique* au cinéma et je suis tombé en admiration devant les fringues de la bande de casseurs : combinaisons à fermeture éclair, chaussures de catch, bandeau sur l'œil... J'adorais le côté violent de cette image, j'ai voulu le rendre absurde, vaudevillesque. Je suis allé au rayon tissus de Liberty et j'ai acheté ce qu'ils avaient de plus ridicule en stock, de plus voyant. Un designer nous a cousu nos propres combinaisons, dans les couleurs les plus vives et répugnantes qui soient. Comme j'avais travaillé avec Lindsay Kemp, je savais comment utiliser le théâtre, comment l'adapter à la musique. J'avais donc de nouvelles fringues, une nouvelle couleur de cheveux. Ne me restait plus alors qu'à me pencher sur le maquillage. Les cheveux rouges, j'ai piqué l'idée dans un article de *Harpers & Queen* consacré aux nouveautés de Kansai Yamamoto. Je n'avais jamais vu des vêtements aussi choquants, aussi sophistiqués. Mais je ne pouvais pas me les offrir. À elles seules, les bottes, inspirées par le théâtre kabuki, valaient 28 livres – une fortune pour l'époque. Je suis allé chez mon petit cordonnier, il me les a reproduites pour 8 livres ! J'ai rencontré Kansai quelques mois après. Sa femme et lui m'ont accueilli avec beaucoup d'hospitalité au Japon. Il m'a arrosé de cadeaux, je suis reparti avec une pleine malle de vêtements. J'y ai pioché le second look de *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

Comment expliques-tu cet intérêt pour le style ?

Dans les années 1960, je changeais de dégaine presque tous les jours. Je piquais à droite, à gauche, mais sans rien inventer moi-même. Une des raisons de mon succès vient de cette capacité à réunir des éléments disparates, à donner corps à ces larcins. Ça, c'est l'influence des collages de Burroughs, dont *Junky* était mon livre de chevet dans les sixties. J'ai beaucoup utilisé sa technique de découpe pour écrire mes textes. Ziggy Stardust n'aurait pas existé sans son *Wild Boys* (Les Garçons sauvages *en VF – ndlr*). Et quand j'ai rencontré Eno – Roxy Music a fait plusieurs fois notre première partie en 1972 –, il m'a avoué avoir lui aussi copié cette façon d'écrire. Nous nous entendions bien, avec Eno... Un goût commun pour Duchamp, Burroughs, les films expressionnistes. C'était si jouissif d'appliquer toutes ces théories d'avant-garde à la musique populaire. J'étais aussi excité qu'à l'époque où je découvrais avant tout le monde les nouveautés rhythm'n'blues avec George. J'étais si élitiste, si snob. J'ai toujours méprisé la musique mainstream, seuls les sons nouveaux m'excitaient. Et encore, ils me lassaient très vite. Il fallait que tout aille vite, seul le neuf me plaisait. Et puis, contrairement à la plupart des autres gamins, je lisais énormément et j'adorais des films bizarres, comme *Un chien andalou* ou *Le Cabinet du docteur Caligari*.

Tu parles beaucoup de mode, de snobisme, de récupération. Tes premiers disques révèlent pourtant un authentique songwriter, un artisan plus qu'un flambeur.

Je ne me souviens même plus pourquoi j'ai commencé à écrire des chansons. La plupart des chansons de mon premier album, sorti en 1967 chez Deram, étaient de petites narrations. Mon ambition était de devenir un conteur. Mes textes étaient alors si naïfs, si curieux... Pourtant, certains sont beaucoup plus sombres et dérangés qu'ils n'en ont l'air. Je me rappelle avoir écrit une chanson sur un fossoyeur, *Please Mr. Gravedigger*. Les films et les livres qui me passionnaient influençaient vraiment ma vie, mon écriture. J'ai compris plus tard que j'étais plus doué pour créer des climats, des ambiances que pour la narration simple. Mais là, je me cherchais encore, j'ignorais ce pour quoi j'étais bon. L'important, c'était d'écrire. Déjà à l'école, je griffonnais de petites nouvelles – l'anglais était la seule matière qui m'attirait. C'était le début des Beatles, de Dylan, l'avènement de l'auteur-compositeur... Je voyais tous ces groupes chantant leurs propres compositions, je savais que je valais aussi bien qu'eux. Pourtant, au début, j'ai été chanteur avant d'être songwriter. J'avais mon groupe, les Kon-rads, nous nous contentions de reprendre les tubes du Top 20. Je n'étais que saxophoniste pour commencer. Mais un soir, notre chanteur, Roger Ferris, s'est fait castagner par des motards devant une boîte d'Orpington. Je l'ai donc remplacé au pied levé. Malheureusement, je ne connaissais pas les paroles des trucs que nous jouions, je ne pouvais chanter que les morceaux de Little Richard. Nous avons fini par nous engueuler, car eux étaient contents de se cantonner au Top 20, alors que moi je voulais chanter du rhythm'n'blues. La goutte d'eau, ça a été le jour où ils m'ont refusé de reprendre *Can I Get a Witness* de Marvin Gaye. Là, je les ai plaqués. Je devais avoir 15 ans et j'ai formé un groupe de plus. Je passais de l'un à l'autre sans arrêt : les King-Bees, les Manish Boys, les Kon-rads, les Lower Third... Il y en a eu une centaine, avec des fringues et des noms plus ridicules les uns que les autres ! Les Lower Third pompaient honteusement les Who – nous avons même fait leur première partie à une ou deux occasions, je me souviens avoir discuté en coulisses avec mon héros d'alors, Pete Townshend. Il est même venu nous voir à la balance une fois, il m'a reproché de n'être qu'un copieur de plus ! Mon premier groupe à avoir un début d'intérêt s'appelait The Hype. Tony Visconti était à la basse, Mick Ronson à la guitare, John Cambridge à la batterie et moi aux claviers et à la guitare rythmique. Je me souviens d'un concert de 1970 au Roundhouse, lors d'un défilé de mode. Tout le monde nous ignorait royalement, sauf un type. Un type tout seul, qui dansait comme un dingue avec une sorte de bouclier médiéval acheté chez Woolworths. Il était venu nous soutenir car c'était un ami du groupe. C'était Marc Bolan. Nous, on était habillés en Superman, ce devait être un spectacle totalement grotesque. À ma connaissance, ce fut le tout premier concert de glam rock, donné dans l'indifférence générale.

À cette époque pourtant, tu as déjà fait de *Space Oddity* un tube.

J'avais déjà sorti mon album Deram, *Man of Words/Man of Music* – réédité quelques années plus tard sous le nom de *Space Oddity*. Trois albums, et rien ne se passait vraiment. Avec The Hype, je crois que nous jouions surtout les morceaux de *The Man Who Sold the World*, des trucs assez nerveux comme *The Width of a Circle*. Nous pensions que ces morceaux assez durs intéresseraient plus les gens que les moments très sombres de ce disque. Pourtant, des chansons comme *After All* étaient beaucoup plus intrigantes, plus tordues, nous y utilisions déjà des synthétiseurs. Mais en concert, on ne voulait pas prendre de risques. On pensait en prendre suffisamment avec notre dégaine... Nous étions les premiers à oser une telle image depuis les groupes psychédéliques du milieu des années 1960. Cette tradition très forte du groupe anglais déguisé était alors moribonde. On fait aujourd'hui tout un plat de Ziggy, mais ce n'était pas grand-chose. Les vêtements des Kinks étaient aussi fous dans les sixties. Même les Beatles et les Stones se déguisaient, •••

© Terry O'Neill/Hulton Archive/Getty Images

ça faisait partie du jeu. On a beaucoup parlé de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* comme d'un chef-d'œuvre : il a juste eu la chance de sortir à une époque particulièrement lugubre. Il apportait un peu de couleur, un peu de boucan. Mais à part ça, ce n'est pas un album fantastique. Les chansons sont assez faibles, plutôt étriquées. *Aladdin Sane* et, surtout, *Diamond Dogs* sont autrement plus impressionnants. Pourtant, Dieu sait si la critique a dégommé *Aladdin Sane* à l'époque... Sur ces deux disques, j'ai utilisé à fond la technique de collage volée à Burroughs. Ça explique l'aspect très fragmenté des textes. À l'époque où j'enregistrais *Diamond Dogs (en 1973 – ndlr)* au studio Olympic, Eno était en train de bosser sur *Here Come the Warm Jets*. Dès qu'il quittait le studio, j'allais écouter ses bandes, voir où il en était. Et je sais qu'il m'espionnait exactement de la même façon. Nous étions très surpris par la similarité d'écriture en collages. Drôle de disque, *Diamond Dogs*... Mon premier album entièrement enregistré sous l'influence de la cocaïne. L'ingénieur du son sur ce disque, Keith Harwood – Dieu ait son âme –, prenait lui aussi beaucoup de coke. J'en avais fini avec les Spiders from Mars et je m'étais mis dans la tête de jouer de tous les instruments, à part la batterie, où j'ai toujours été nul. J'étais donc la plupart du temps seul avec Keith, c'était de la folie furieuse. Nous avons totalement perdu la notion du temps, nous sommes parfois restés trois jours et trois nuits d'affilée dans le studio sans même nous en rendre compte. Aujourd'hui, je suis sidéré par la cohérence de l'album. Il aurait dû refléter le chaos qui l'a vu naître.

Tu disais précédemment avoir essayé des dizaines de groupes et de styles. Suivais-tu une quelconque ligne directrice ?

C'était vraiment du zigzag. Je ne contrôlais absolument pas ma direction, je me laissais porter par mes différents centres d'intérêt, qui changeaient de semaine en semaine. Au début des années 1970, toutes les passions que j'avais eues jusqu'alors – de Little Richard au rock des Stooges en passant par Burroughs – se sont fondues en une seule. Là, j'ai vraiment su que j'étais mûr, que le touche-à-tout était fini et que je pouvais enfin décoller. L'impression d'être sur un plongeoir et de contempler la piscine avec effroi... Mais là, pour la première fois, je saute. Avant 1970, j'étais en apprentissage. Comme une éponge, j'absorbais tout ce qui traînait : les livres, les films, les fringues, les disques, la personnalité des autres. Mais en 1970, je deviens moi-même.

Ce moi, à en juger par *The Man Who Sold the World*, est très perturbé.

J'étais très préoccupé par l'état de santé mental de mon demi-frère Terry, qui était alors hospitalisé dans un établissement psychiatrique. Il était soigné pour schizophrénie et pour neurasthénie. Parfois, il venait passer un week-end avec moi. C'était très effrayant, car je reconnaissais chez lui certains traits de ma personnalité. J'avais la trouille de sombrer à mon tour dans la maladie, dans la folie... Mon écriture s'en est fortement ressentie... Et, en 1985, il a fini par se suicider. Il s'est jeté sous un train. Jusqu'à récemment, je ne parlais de lui à personne, ça me faisait trop de mal. Je lui avais pourtant écrit une chanson, *The Bewlay Brothers*, sur *Hunky Dory*. *Jump They Say*, sur mon dernier album, évoque sa souffrance, sa fin tragique. Lui a sauté physiquement dans le vide. Plusieurs de mes tantes l'avaient fait avant lui. Le suicide était assez commun chez nous. Mes sauts à moi sont plus métaphysiques. Je saute dans le vide, sans regarder.

Musicalement, *The Man Who Sold the World* représente une cassure.

J'avais de nouveaux modèles, comme le Velvet Underground et Syd Barrett. Curieusement, ce n'est pas vraiment Lou Reed qui m'attirait dans le Velvet. Pour moi, le son du groupe, c'était John Cale. Ça s'est confirmé quelques années après, lorsque j'ai travaillé avec Lou sur *Transformer*. John était l'élément subversif du groupe, l'un des musiciens les plus sous-estimés de l'histoire du rock. Ce type est un danger, un vrai personnage. Je ne connais personne d'aussi terrifiant et sombre que lui, il ferait passer Lou Reed pour un enfant de chœur ! Dans les seventies, nous avons traîné ensemble, tous les deux dans un sale état. D'après les vagues souvenirs que je garde de nos virées, John aimait flirter avec le danger. Je me rappelle même une bagarre au couteau un jour... Toutes ces légendes qui circulent à propos de Keith Richards, John Cale les a vécues de l'intérieur. Nous avons travaillé ensemble à la fin des années 1970, pour un festival à la Brooklyn Academy of Music. Steve Reich, Phil Glass et John Cale étaient les maîtres de cérémonie et John m'avait invité à le rejoindre. J'étais inquiet, il m'avait juste dit de venir le rejoindre le jour du concert et de ne rien préparer. Quand j'ai débarqué, un quart d'heure avant de monter sur scène, dans les coulisses, il m'a joué rapidement son morceau. Je lui ai dit : *"OK, tu veux que j'écrive quelques paroles vite fait ?"*. Il m'a répondu : *"Tu n'es pas là pour chanter. Prends ça !"*. Il m'a refilé un violon électrique, alors que je n'en avais jamais joué. J'étais mort de trouille. *"John, je vais me ridiculiser. – Oui, avec un peu de chance, c'est ce qui va t'arriver"* ! Il m'a juste montré quelques notes, je me suis retrouvé sur scène avec lui, sans savoir ce qui m'arrivait. Je jouais à toute vitesse, pour en finir au plus vite. Une expérience merveilleuse. Pour en revenir à la question, j'avais également une profonde admiration pour Syd Barrett. Lui et l'acteur Anthony Newley étaient les deux seuls à oser chanter avec un très fort accent londonien. Quand je chantais *"Oh baby" (gros accent cockney – ndlr)* sur *Ziggy Stardust*, c'était pour lui rendre hommage. J'aimais ce côté très anglais.

On ressent pourtant des influences plus continentales, comme Jacques Brel.

Je venais de le découvrir par le biais du cabaret. Je me suis alors intéressé à Piaf, à Brel. J'admirais sa capacité narrative. Je suis allé voir une comédie musicale montée à Londres par Mort Shuman, *Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris*. Ça m'a terrassé. Plus tard, j'ai entendu ses chansons interprétées par Scott Walker. C'était encore mieux. Je l'admirais beaucoup et, un jour, il m'a envoyé un de ses disques, *Nite Flights*. Je crois qu'il avait été très influencé par *Low* et *Heroes*, que je venais de finir avec Eno. Eno et moi avons vraiment été très impressionnés par ce disque. Quelques années après, ils sont entrés en studio ensemble, mais il n'en est rien sorti. Ça m'a vraiment attristé qu'ils ne puissent pas s'entendre, le résultat aurait été fantastique. J'ai une profonde admiration pour lui, c'est pour lui rendre hommage que j'ai repris *Nite Flights* sur *Black Tie White Noise*. J'ai toujours fait attention à renvoyer l'ascenseur à ceux qui m'ont influencé. Si j'aime un artiste, je tiens à le faire partager. J'ai fait ça avec Lou Reed, avec Iggy Pop. J'étais très connu et, comme on m'écoutait, j'en ai profité pour les aider. C'est pour cette raison que j'ai sorti *Pin Ups*, un album de reprises, en 1974. On ne me refera pas, je demeure fan !

Tu étais plutôt fan de rhythm'n'blues, comment as-tu découvert le Velvet ?

Je les ai découverts très tôt, dès 1966. D'ailleurs, je dois être une des seules personnes au monde à posséder un *test pressing* signé par Andy Warhol, du fameux premier album, la banane. Mon manager de l'époque était allé à New York, où il avait rencontré la clique de Warhol. Ils lui ont demandé de s'occuper du Velvet en Angleterre, de les faire venir en promo. Et à son retour, il m'a filé le disque. Il est complètement rayé ! J'étais si content de posséder ces disques des mois avant les autres, de ne pas écouter la musique de Monsieur Tout-le-monde. Ma seule concession au mainstream, c'était les chansons des Beatles signées par Lennon, quelques trucs de Presley, Little Richard...

Et Vince Taylor ?

Oh non, pas sa musique ! C'est sa personnalité que j'admirais. Ziggy, c'était lui, je me suis servi de Vince

Bowie à nu, 1978.

"Si j'aime un artiste, je tiens à le faire partager. J'ai fait ça avec Lou Reed, avec Iggy Pop. J'étais très connu et, comme on m'écoutait, j'en ai profité pour les aider."

© Snowdon/Camerapress/Gamma

En costume de Pierrot créé par Natasha Korniloff en 1980 pour le clip d'*Ashes to Ashes*, premier single de *Scary Monsters (and Super Creeps)*.

© Duffy Archive

••• pour créer mon personnage *(lire p. 25 – ndlr)*. Ses disques étaient atroces mais lui était un héros. Je traînais beaucoup avec lui à Londres, avant qu'il ne parte pour Paris. Ce devait être en 1965, 1966. Sa carrière était déjà foutue, il débloquait à fond. Quel type ! Il croyait être un extraterrestre ou le fils de Dieu. À l'époque, j'étais fasciné par des personnages comme lui. Ces types sombres et malsains – Lou, Iggy, Syd, Brel – m'ont toujours attiré. Ils touchaient aux tabous, ça me faisait craquer. J'ai lu récemment les propos d'un philosophe : selon lui, certaines personnes créent un double, un *Doppelgänger*, sur le dos duquel elles se débarrassent de leur culpabilité, de leur honte, de leur peur. Et puis elles finissent par le tuer. C'est ce que j'ai fait. Je me suis créé un double pour me débarrasser de mes névroses, de ma paranoïa, de ma timidité, de mes inhibitions. Un sale monstre. Le problème, c'est que je ne l'ai pas abattu et qu'il s'habille très élégamment ! Le monstre le mieux habillé de toute la Suisse !

Quand as-tu rencontré le succès ?

J'ai eu mon premier tube en 1969 avec le single *Space Oddity*, dont la BBC s'est servi comme générique pour l'alunissage d'Armstrong. Ça faisait des années que j'attendais ça, j'étais prêt pour la gloire depuis belle lurette. Je l'attendais désespérément. C'est ce qui m'a motivé durant l'enfance et l'adolescence. Je voulais la reconnaissance à la fois publique et artistique.

Quelle était la part d'ego dans cette recherche de reconnaissance ?

Mon ego me disait que j'avais quelque chose d'important à offrir au monde. Je n'arrivais pas exactement à savoir quoi, mais je savais qu'il était question d'art. J'ai passé mon enfance à me dire : "Je suis un grand artiste, je mérite la reconnaissance." Mon but était d'en informer la terre entière ! C'est facile à dire aujourd'hui, mais je n'ai jamais eu le moindre doute quant à ma réussite. Je savais que je deviendrais célèbre, je me suis préparé à cette vie très jeune. De l'extérieur, je n'étais qu'un type effrayé et timide. Mais au fond de moi, l'assurance était phénoménale. Mon *Doppelgänger* mourait d'envie de sortir au grand jour. Mon meilleur copain à l'époque, Marc Bolan, était exactement comme moi. Nous étions si sûrs de notre avenir que nous devions être très déprimants pour les autres, de vrais casse-bonbons. Les deux plus gros ego de tout Londres !

Comment êtes-vous devenus amis plus que rivaux ?

Notre première rencontre fut si comique... Nous débutions tous les deux et nous avions signé, sans nous connaître, avec le même manager. C'était en 1965 ou 1966. Comme nous avions besoin d'argent de poche, il nous a proposé de repeindre son bureau.

> **"Avec Marc Bolan, nous passions nos soirées** à fouiller dans les poubelles, nous avons constitué notre garde-robe comme ça."

Je nous revois tous les deux, couverts de peinture, discutant de notre futur radieux ! Marc fredonnait ses chansons, le pinceau à la main, et moi, pour l'agacer, je sifflais *Rubber Band*. Nous étions tous les deux Mods. C'est lui qui m'a dit que le meilleur moyen pour trouver des fringues était de traîner sur King's Road ou Carnaby Street après 19 h. À cette époque, tous les vêtements avec le moindre défaut étaient jetés à la poubelle à la fermeture. Nous passions nos soirées à fouiller dans les poubelles, nous avons constitué notre garde-robe comme ça. C'était vraiment un chic type, si comique. Je regrette vraiment qu'on se soit brouillés, qu'on ne se soit réconciliés que des années plus tard, par l'intermédiaire de Tony Visconti. C'était au début des seventies, et là, il n'était plus question de fanfaronner à propos de notre futur. Nous savions alors que la nouvelle décennie allait être la nôtre. Il y avait donc une vraie jalousie, de la méfiance. C'est Marc Bolan qui a réussi en premier : T.Rex est devenu énorme, le plus gros phénomène depuis les Beatles. Mais pour une raison inconnue, le groupe n'a jamais réussi à percer aux États-Unis.

Peut-être Marc Bolan était-il trop efféminé pour les Américains ?

Tu sais à qui tu parles ? *(il éclate de rire)* Le problème, c'est que Marc était trop froid sur scène. Si le public ne suivait pas, il se fermait totalement. Alors que moi, j'étais motivé par les publics hostiles, ça me mettait en colère, me poussait à encore plus de violence. C'est grâce à ça que je l'ai doublé en Amérique. On nous y attendait de pied ferme, Marc n'a pas eu envie de se battre. Je me suis battu contre ce public et j'ai gagné. Finalement, nous nous sommes à nouveau revus en 1974. Et là, nous sommes restés très amis, jusqu'à sa mort, en 1977... Quelques jours avant son accident de voiture, je l'ai même rejoint sur scène, nous avons chanté *Heroes* ensemble. Sa mort m'a vraiment bouleversé, car nous avions vécu beaucoup de choses en commun. Une vieille amitié, avec ses hauts et ses bas. Je l'aimais beaucoup. J'ai ressenti le même sentiment de gâchis cruel le jour de la mort de John *(Lennon)* en 1980.

Dans *After All*, tu chantes : *"L'homme est un obstacle."* C'est à ce moment-là que tu commences à créer tes personnages : Ziggy, Aladdin, The Thin White Duke... Fallait-il d'abord tuer David Jones pour ne garder que ton double ?

Tu as raison de revenir à cette ligne, car ma personnalité – timide et maladroite – était un obstacle pour mon *Doppelgänger*. Le vrai moi m'empêchait de parvenir à mes objectifs, il était devenu un boulet. J'étais vraiment déséquilibré à cette époque, un pauvre gosse paumé. C'est pour ça que j'ai commencé à prendre beaucoup de drogues. Grâce à elles, j'oubliais mes tiraillements intérieurs, ma schizophrénie. C'était une fuite en avant, je refusais totalement de voir la vérité en face, de faire des choix.

Pendant des années, tes chansons étaient ancrées dans la réalité londonienne. Soudain, avec Ziggy, elles perdent tout contact avec le concret.

Au début, Ziggy ne devait exister que sur scène. Mais petit à petit, il m'a remplacé dans la vie privée. Je ne savais plus du tout où il finissait et où je commençais. Aujourd'hui encore, je ne me rappelle plus très bien qui j'étais à cette époque. Je tenais tellement mon rôle que je n'existais plus du tout. Ce n'était vraiment pas drôle d'être Ziggy 24 heures sur 24... Je me souviens d'une solitude atroce. Comme je m'imaginais totalement exclu de la société, j'avais créé la mienne, ce qui a eu pour but de m'éloigner encore plus de la réalité. J'étais dans un tel chaos psychologique, c'est un miracle que je m'en sois sorti indemne. Enfin, peut-être pas entier mais en quelques morceaux seulement ! Morceaux que j'ai réussi à recoller au fil des années.

Tu n'as jamais réussi à fausser compagnie à Ziggy ?

À partir du moment où j'ai mis mon nez dans la coke, c'était fini. J'ai été pris dans une spirale incontrôlable. Tous ces personnages – ceux d'*Aladdin Sane*, de *Diamond Dogs*, de *Station to Station* –, je les ai créés sans même m'en rendre compte. Je sombrais petit à petit, sans même me débattre. En 1976, à l'époque de *Station to Station*, j'ai vraiment touché le fond. Si j'avais continué plus loin, j'aurais fini par me tuer. Mais par miracle, j'ai eu un instant de lucidité pendant lequel je me suis rendu compte que je jouais avec ma vie. J'étais totalement bousillé, aussi bien physiquement que mentalement. •••

> **"Grâce aux drogues,** j'oubliais mes tiraillements intérieurs, ma schizophrénie. C'était une fuite en avant, je refusais totalement de voir la vérité en face, de faire des choix."

••• La drogue m'avait totalement détruit. Comme elle me permettait facilement d'être quelqu'un d'autre, je ne vivais que par elle. Mais elle m'a rendu fou, j'étais devenu un légume.

Ce qui est surprenant, c'est de constater la cohérence des albums enregistrés à cette époque : *Aladdin Sane, Diamond Dogs, Young Americans, Station to Station...*

C'est effectivement assez effrayant. Mais ces disques sont un témoignage assez éloquent d'une descente aux enfers. Un psychiatre passerait un sacré moment à disséquer chacun de ces albums. Il lui serait facile de démontrer à quel point le type qui a fait ces disques souffrait de schizophrénie. À ma façon, je reflétais le terrible sentiment d'aliénation dont ont souffert pas mal de gens dans les années 1970. Beaucoup d'entre nous ont eu l'impression qu'on avait atteint le point de non-retour au-delà duquel on ne maîtrise plus la technologie. Nous avions peur de la guerre, de tous ces nuages noirs au-dessus de nos têtes. La décomposition de mon esprit reflétait ce malaise. Aujourd'hui, pour la première fois, je n'ai plus envie de rejeter systématiquement ce que j'ai fait dans le passé. J'y vois une mine dans laquelle je peux piocher. Alors que pendant des années je me l'étais totalement interdit. Chaque disque tentait de faire table rase du passé, tant bien que mal. Comme il n'y a plus de drogues ni d'alcool dans ma vie, je n'ai plus besoin de réagir de façon aussi violente, aussi extrême. Le passé ne me fait plus peur, je m'en suis sorti. J'espère seulement ne jamais être totalement sain d'esprit !

Tu dis avoir touché le fond à l'époque de *Station to Station*. Pourtant, ton album le plus dérangé reste sans doute *Diamond Dogs*.

Le plus sombre, c'est indéniable. Par la suite, sur *Low* ou *Heroes*, la folie demeure, mais elle devient un endroit presque agréable à vivre.

Dans cette descente en enfer, *Young Americans* marque une pause. Le petit Blanc anglais découvre les clubs noirs. C'est un disque qui nous semble aujourd'hui très naïf.

Comment ai-je pu faire un album aussi naïf, être aussi exubérant au sujet de la soul américaine ? Cet album reste un mystère. "Hey, la soul, c'est super, je vais faire un album soul !" De la soul un peu dérangée.

Que cherchais-tu à prouver avec la fameuse trilogie *Low, Heroes, Lodger* ? Après avoir été reconnu comme pop star, on a l'impression que tu recherches une crédibilité d'artiste, d'innovateur.

Quand j'ai commencé à travailler avec Iggy Pop sur *The Idiot*, j'ai vu la direction que je devais prendre. D'une certaine façon, je me suis servi de son disque comme d'un brouillon pour *Low*. Un côté très européen, que je voulais faire entrer en collision avec une musique fondamentalement américaine.
Je n'arrivais pas à l'énoncer clairement, mais j'avais un projet en tête, une idée confuse. Elle a pris forme sur *Low*.
La rythmique est américaine, mais les mélodies et leur romantisme sont européens. C'était encore à l'état sauvage sur *Young Americans*, mais là j'ai réussi à l'apprivoiser, à le rendre sophistiqué. Kraftwerk – particulièrement Florian – m'a convaincu qu'il fallait rester fidèle à l'Europe, qu'elle avait beaucoup à offrir. Avant de commencer à enregistrer la trilogie, j'en avais assez de l'Amérique, je souffrais du mal du pays.
À Los Angeles, je vivais entouré d'une faune insupportable : des trafiquants de drogue, des satanistes... Il fallait que je rentre, pour me soigner. Je devais m'en sortir, pour enfin m'occuper de Joe, mon fils. Avec Iggy, nous prenions beaucoup trop de drogues. Lui carburait à l'héroïne, moi à la coke. Lui se détruisait le corps, moi le cerveau. Je ne pouvais plus rester en Amérique. Il me fallait une ville neuve, où on ne me considérerait plus comme une rock star. À Berlin, pour la première fois, je suis entré en studio sans être défoncé. Sur *Low*, sur *Heroes*, sur *Lodger*, sur *Scary Monsters*, j'ai l'impression d'avoir continué le travail entrepris sur *Station to Station*. En fait, "trilogie" est un grand mot pour décrire ma collaboration avec Eno.
Personnellement, je vois *Low* et *Heroes* d'un côté et *Lodger* de l'autre. Même si ce dernier n'est pas totalement réussi, il a ouvert la porte à toute une world music, aux Talking Heads. Il a ouvert de nouvelles perspectives qu'Eno a ensuite utilisées sur *My Life in the Bush of Ghosts* et sur *Remain in Light*, un des disques de rock les plus matures de l'histoire. Ça a eu le mérite de lui faire découvrir le funk !

Et après cette trilogie ?

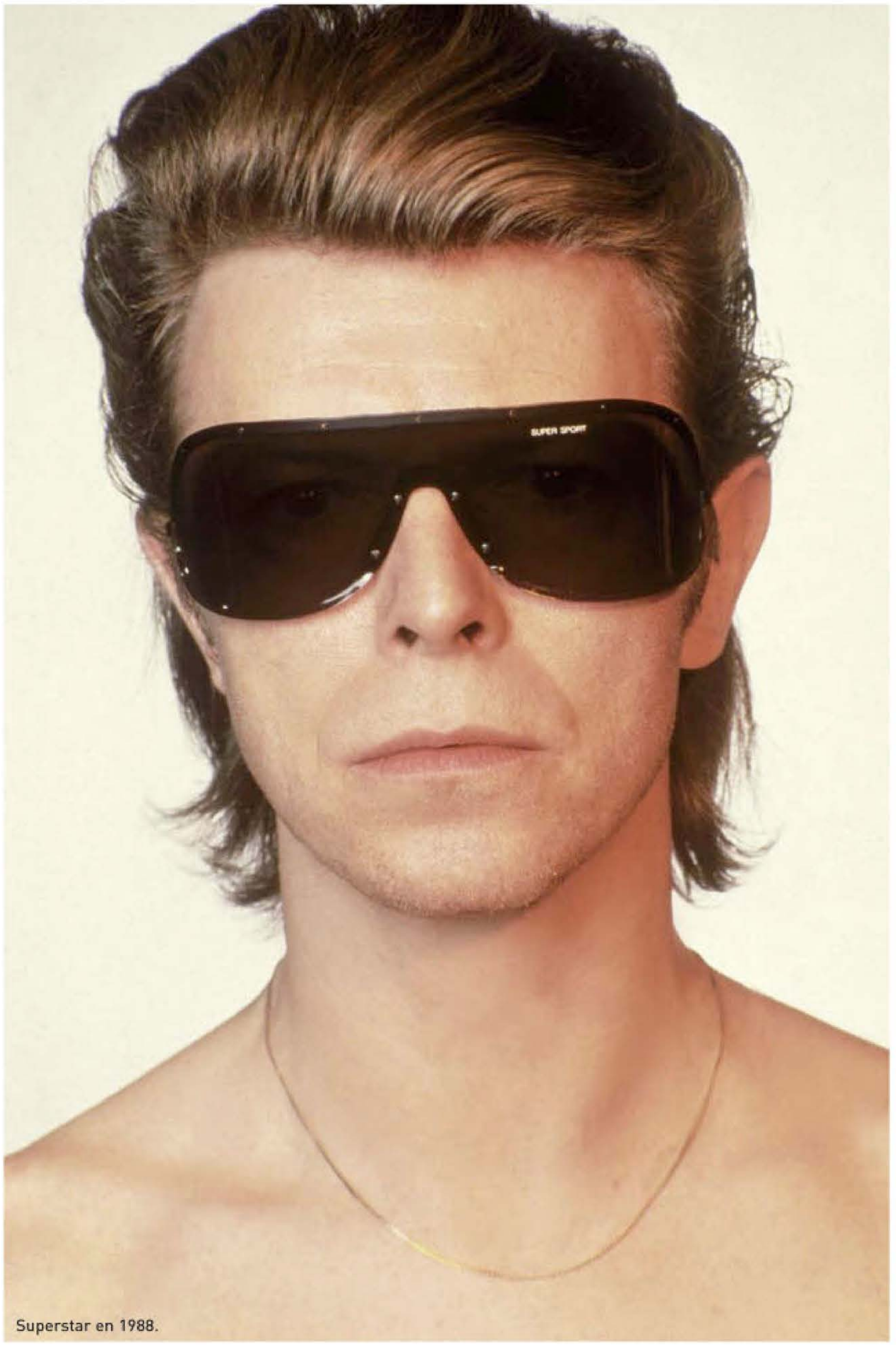
Après ça, il y a une nouvelle cassure dans ma carrière. À part peut-être la face B de *Let's Dance*, je n'ai rien sorti de très intéressant depuis *Scary Monsters*, en 1983. *Tonight*, en 1986, est ce que j'ai fait de pire de toute ma carrière. Il n'y a plus la moindre inventivité, la moindre flamme. J'ai totalement déserté mes disques à partir de cette époque. Ça ne m'intéressait plus, j'ai laissé les autres les faire à ma place. Pour *Never Let Me Down*, j'avais pourtant écrit de bonnes chansons. Mais je les ai totalement négligées au moment de l'enregistrement, j'ai laissé passer des arrangements vraiment trop légers.
J'ai beaucoup trop délégué, je ne me suis pas assez impliqué dans mes albums.
Je n'aurais rien dû enregistrer entre *Scary Monsters* et *Black Tie White Noise*.
Pendant toutes ces années, j'ai été totalement indifférent à ce qui m'arrivait. Il y avait des choses plus importantes dans ma vie que la musique, je l'ai délaissée. C'est dur à admettre, mais il faut être réaliste : depuis dix ans, je n'ai pas été à la hauteur.

***Let's Dance* est ton plus gros succès commercial à ce jour. Quel effet cela fait-il d'obtenir la reconnaissance publique avec un de ses plus mauvais disques ?**

C'est affreux ! Jusqu'à ce disque, je n'avais jamais gagné d'argent. J'étais totalement irresponsable, je ne m'inquiétais même pas de savoir combien je gagnais et qui, finalement, se mettait cet argent dans les poches. Il y avait autour de moi des parasites qui se servaient allégrement, il ne me restait rien à la fin. En 1983, j'ai décidé que j'en avais assez d'être la poule aux œufs d'or et d'entretenir tant de gens. À mon tour, je voulais en profiter.

Comment restes-tu en contact avec la musique ?

Si je n'avais pas été un tel fan, il y a bien longtemps que j'aurais déserté la musique, mais j'ai toujours eu besoin de musique, cette fidèle compagne. Je veux tout savoir, je suis comme un gosse. Byron et Shelley avaient 20 ans quand ils écrivaient leur poésie, ça ne m'empêche pas de les lire à 45 ans. Ça ne m'empêche pas non plus d'écouter Neil Young, quelqu'un de mon âge qui est resté fidèle à lui-même. Je ne vais pas laisser à mon corps le droit de me dicter mes goûts. J'aime cette musique, sincèrement et naïvement. Je ne l'écoute pas pour faire jeune. Tous ces groupes n'intéressent pas du tout Joe, mon fils. Il préfère le rap. J'aime mieux ça, car à une époque il m'a vraiment inquiété : il n'écoutait qu'Abba ! Et là, je vois qu'ils sont revenus à la mode. Peut-être que Joe était finalement en avance sur son temps. Comme son père.★



Superstar en 1988.

© Denis O'Reagan/Dalle

#1

Les révolutions Bowie

Des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, David Bowie n'a cessé de se réinventer, épousant l'air du temps, le précédant très souvent. Du rhythm'n'blues au folk, du glam rock à la new-wave, de Londres à Los Angeles en passant par Berlin, retour sur les trajectoires d'un génie insaisissable.

D'où vient Bowie ? Imprégné de musiques américaines (Elvis, Little Richard, le Velvet), ouvert aux influences européennes (Brel, Kurt Weill), fasciné par le mime et la mode, les écrivains Beat et Oscar Wilde, Bowie fait feu de tout bois pour trouver sa voie.
Par Francis Dordor

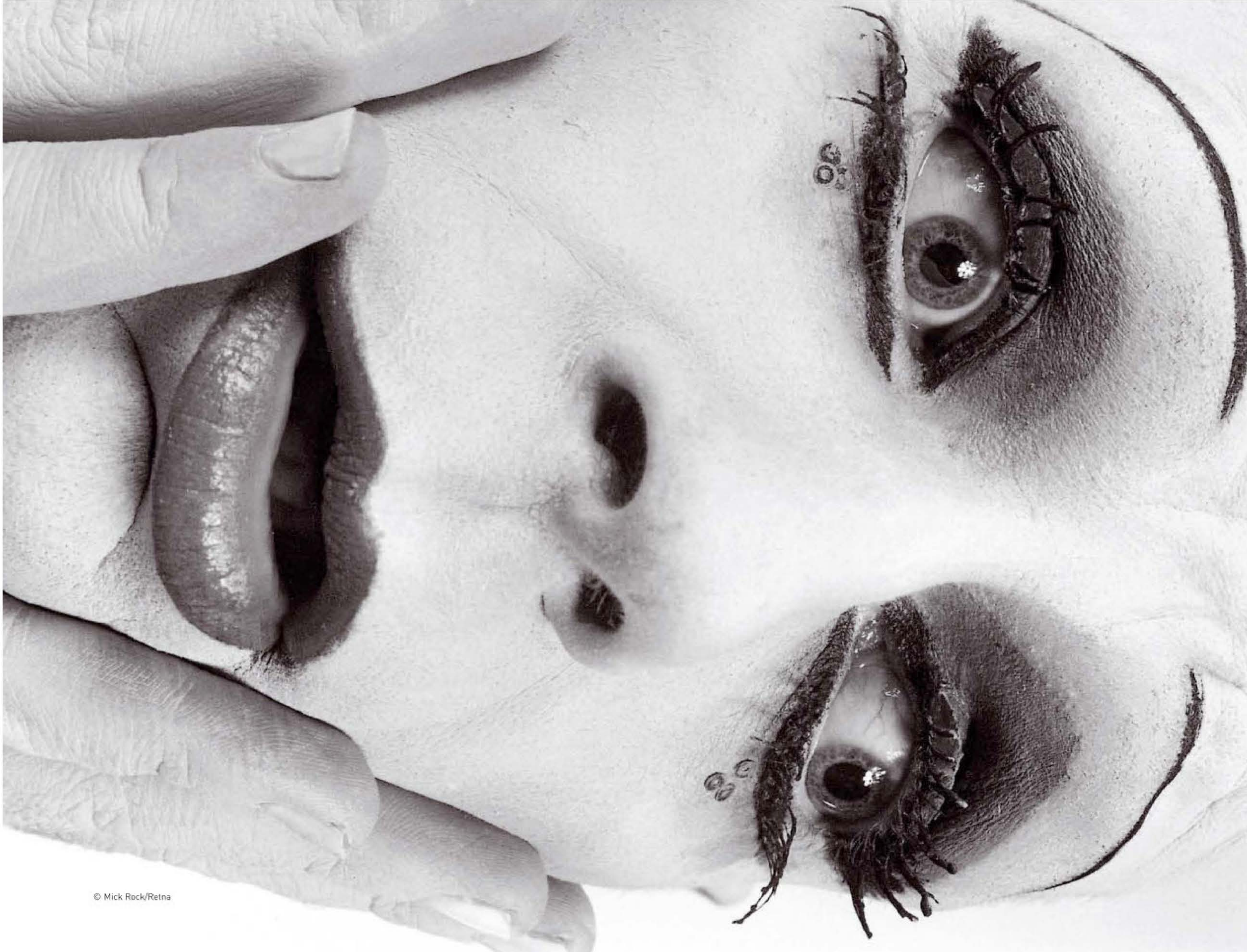
Une éducation esthétique

Chercher les premières attirances manifestées par le jeune David Jones, c'est revenir immanquablement à la source freudienne qu'est sa mère, Peggy. Ou plus exactement à la trousse de maquillage de celle-ci. C'est muni de ce petit outillage de coquetterie qu'à peine âgé de 3 ans le garçonnet va en effet entamer la construction d'une personnalité à part. Qualifiée de *"contre nature"* par ses parents, qui le découvrent un jour barbouillé de khôl et de poudre de riz, cette fascination pour le maquillage et le déguisement va connaître différentes phases et révéler une nature intensément transformiste.

Elvis vs Little Richard

Si la robe de soie fleurie de la pochette de *The Man Who Sold the World* est un aboutissement, le goût du travestissement n'atteindra sa plénitude conceptuelle que dans les années glam rock avec l'apparition de ces doubles androgynes que sont Ziggy Stardust et Aladdin Sane, dont l'origine remonte aux premiers temps du rock. Alors que toute la Grande-Bretagne des années 1950 s'entiche de la culture américaine, base-ball compris, qu'Elvis Presley subjugue les adolescents, qui adoptent chaussures en daim bleues et pompadour gominée, le jeune David se prend de plein fouet la déflagration Little Richard en écoutant *Tutti Frutti* sur le gramophone familial de la maison de Bromley, banlieue inélégante de Londres où vivent les Jones. Rien de plus cohérent. Car si le roi du rock se prénomme Elvis, la reine n'est autre que ce Noir de Géorgie au chant hystérique et aux manières *queer*. De cette découverte, Bowie dira : *"Mon cœur a failli exploser. Je n'avais jamais rien entendu de pareil, et de loin. Ça débordait d'énergie, de couleur, de provocation insensée."*
Pourtant, en même temps que son et attitude importés des États-Unis ...

Le danseur et chorégraphe Lindsay Kemp, qui initia Bowie au mime dès 1967. Londres, janvier 1974.



© Mick Rock/Retna

s'emparent de l'imaginaire des jeunes Anglais, une forme de réaction s'opère par l'extrême stylisation avec laquelle les musiciens britanniques vont aborder le rock. Même s'il n'en est pas exactement le produit, Bowie appartient à cette génération dont la culture a été modelée par le passage dans ces fameuses *art schools* où John Lennon, Pete Townshend, Keith Richards, Syd Barrett, Brian Eno et d'autres ont fait leurs classes. C'est de l'imprégnation d'un enseignement dispensé dans ces écoles ouvertes à de multiples disciplines que le rock anglais tire son originalité, qu'il cultive cette capacité à mêler des éléments ou des concepts non musicaux à des œuvres musicales. Doté d'un bagage où cohabitent littérature, peinture, danse, mime et musique, Bowie est celui qui poussera le plus loin la logique d'un art total. *"J'aimerais penser qu'avec d'autres artistes des années 1960 et 1970 nous avons changé la nature de la pop, que nous en avons fait un récepteur plus vaste, capable d'incorporer des idées venant d'autres formes d'art"*, disait à ce propos l'intéressé.

Pour un art total

Ce changement, il y a contribué avec d'autant plus d'agilité qu'il est lui-même un "récepteur" d'une exceptionnelle tolérance, qu'au plan psychologique il est même un cas fabuleusement prédisposé à se repaître de nourritures immatérielles diverses, capable de se transformer en fonction d'elles. C'est avec lui que le caméléonisme devient ce concept dont beaucoup d'artistes, de Michael Jackson à Lady Gaga, vont tirer profit. L'actrice et chanteuse Dana Gillespie, proche de Bowie au début des années 1970, résume cette singularité essentielle : *"David, c'est simple. Il a toujours été plus heureux en jouant un rôle qu'en étant lui-même."*

Son éducation musicale et théâtrale se fait sous l'influence du dadaïsme, qui encourage son goût pour le bizarre, et du *cut-up*, technique propre aux écrivains Beat comme William Burroughs et Brion Gysin. Parmi ses principaux "instructeurs" figurent Ken Pitt et Lindsay Kemp. Le premier, ancien élève d'une *art school*, homosexuel bourgeois d'un grand raffinement, est le premier impresario de Bowie mais aussi son pygmalion, initiant son protégé à de nombreuses œuvres théâtrales, cinématographiques et littéraires essentielles. C'est lui qui va notamment révéler les écrits d'Oscar Wilde au plus Dorian Gray de tous les chanteurs de rock. C'est aussi sous son influence que David Jones devient David Bowie.

Le second est un danseur et chorégraphe qui va former Bowie au mime, technique que celui-ci introduira ici et là dans ses concerts. C'est en s'inscrivant aux cours de Kemp en 1967 que David fait la connaissance de la styliste Natasha Korniloff, qui va créer certains de ses costumes les plus extravagants, en particulier ceux de la tournée *Ziggy Stardust*. Bowie sera simultanément l'amant de l'un et de l'autre. Et quand Kemp apprendra que David a une relation avec Natasha, son premier réflexe sera de se trancher les veines. Pas assez profondément pour en mourir. Bowie sera mime dans la troupe de Kemp pour un spectacle intitulé *Pierrot in Turquoise* donné dans différents théâtres de Londres entre l'hiver 1967 et le printemps 1968. Comme le précise le producteur Tony Visconti, l'objectif n'était pas de devenir un professionnel du genre mais plutôt de *"s'approprier un certain nombre d'éléments exotiques susceptibles d'enrichir sa cuisine rock"*.

"I'll be your mirror"

Car son matériau de prédilection reste le rock. Même si d'autres styles de musique font partie intégrante de son vocabulaire – c'est le saxophoniste de jazz John Coltrane qui, au début des années 1960, lui a donné envie de jouer du saxophone –, c'est à cette forme-ci qu'il va confier son destin. Et c'est sur elle qu'il aura le plus d'influence. Ses premières expériences se font au sein de formations de second ordre comme les King Bees, les Kon-rads, les Lower Third, les Manish Boys, engagées comme d'autres sur les traces des Who, des Pretty Things ou des Them, auxquels il rendra hommage dans l'album *Pin Ups* en 1973.

Réunissant une douzaine de réinterprétations de standards des années 1960, *Pin Ups* est en vérité un pur exercice d'onanisme qui, s'il ne sert à rien, fait sacrément plaisir. Surtout à son auteur qui se caresse lui-même avec des reprises (pas toujours heureuses) de chansons des Who *(I Can't Explain)*, des Them *(Here Comes the Night)*, des Yardbirds *(Shapes of Things)* ou des Kinks *(Where Have All the Good Times Gone)*.

Si la plus convaincante du lot est sa reprise du *See Emily Play* des Pink Floyd, c'est qu'il existe une proximité assez évidente entre Syd Barrett et David Bowie, deux beaux bizarres, deux esprits baroques dont les sensibilités furent captivées par la tradition du blues et du rock américain et libérées par le sens de l'absurde tel que Lewis Carroll l'a distillé dans une œuvre redevenue éminemment influente et initiatrice dans la seconde moitié des sixties.

De toutes les sources, la Factory est sans doute la plus fondatrice parce qu'elle marque un passage où le Bowie en quête d'image et d'identité trouve dans le narcissisme warholien la résolution à sa propre énigme.

Paradoxalement, David Bowie va étrenner sa discographie avec un album aux antipodes du rock, où se miroite un éclatement d'influences trahissant une quête d'identité. Il est vrai que ce recueil sort en 1967, année féconde et étrange entre toutes : celle du premier Pink Floyd, celle qui voit les Beatles décorer le Sergent Poivre de chamarrures psychédéliques et les Rolling Stones, jusqu'alors gardiens de l'orthodoxie, commettre avec le très éclectique *Between the Buttons* un sérieux écart de conduite. Dans ce bouillon de culture, Bowie se sent admirablement à l'aise. Profitant d'un regain d'attention pour ce qui a précédé l'invasion américaine, il avoue sa tendresse envers le vaudeville, veine que le chanteur Scott Walker exploite déjà en solo. Walker, dont le chant grandiose et opératique va marquer Bowie comme nul autre, est le premier artiste anglais à s'être reconnecté avec la tradition musicale de l'Europe continentale, le premier à alerter David sur l'existence de Kurt Weill et de Jacques Brel, qui annoncent ses reprises d'*Alabama Song* (en single) et d'*Amsterdam* (en face B du single *Sorrow*).

1967, c'est aussi l'année du premier album du Velvet Underground, disque que ramène Ken Pitt d'un voyage à New York et qui va profondément secouer Bowie. Au point que celui-ci, cinq ans plus tard, va secourir un Lou Reed au fond du trou, lui trouvant un contrat avec RCA et produisant l'album *Transformer*.

Andy Warhol de l'album *Hunky Dory* reflète cette fascination pour l'univers de la Factory. Et de toutes les sources, celle-ci est sans doute la plus fondatrice parce qu'elle marque un passage où le Bowie en quête d'image et d'identité, tantôt Mod, tantôt hippie, tantôt rock, tantôt vaudeville, trouve dans le narcissisme warholien la résolution à sa propre énigme.

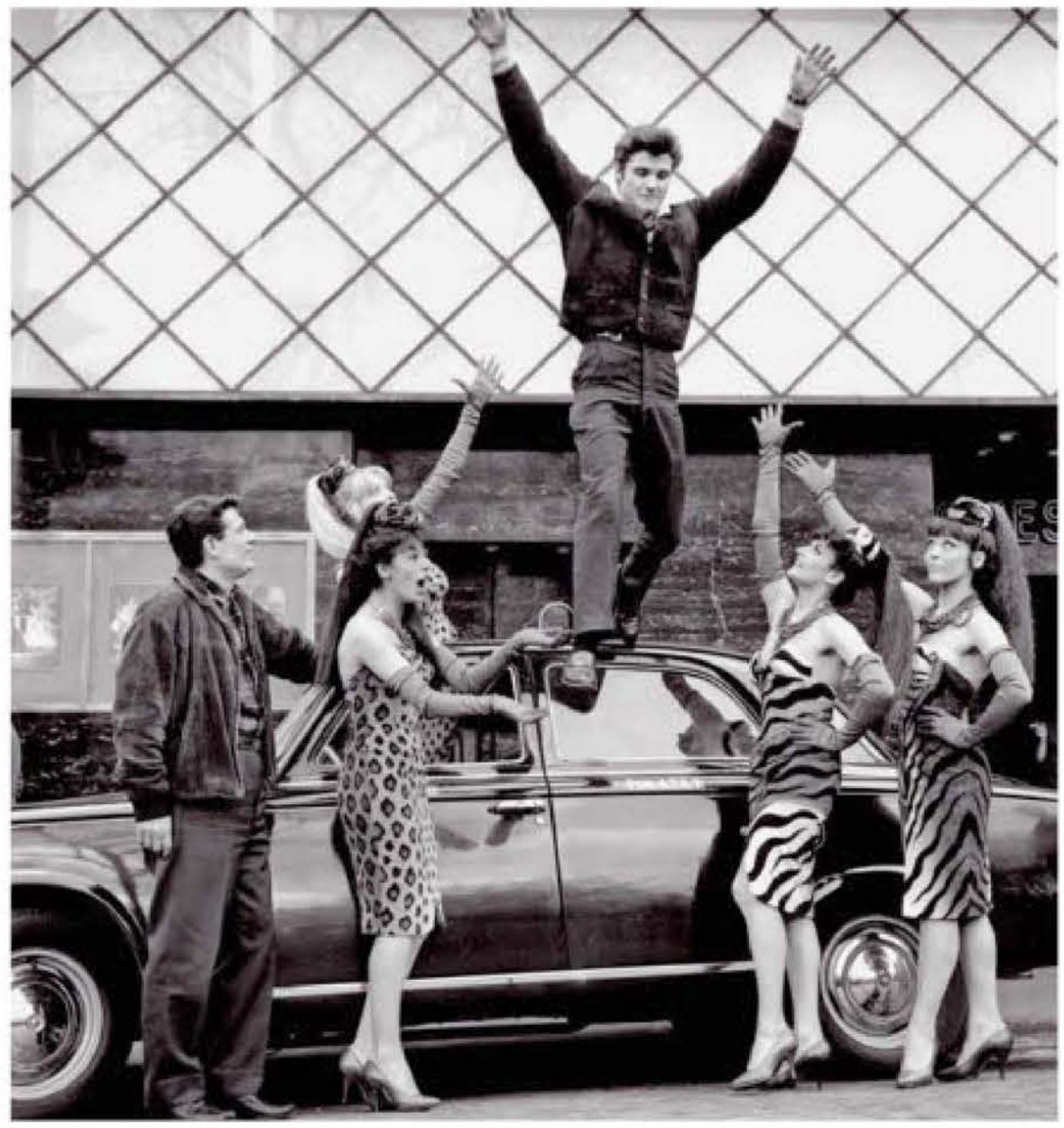
À partir de là, jamais dans l'histoire du rock il ne sera autant question de reflet, de séduction, d'ambiguïté, d'androgynie et de mort. Jamais l'objet miroir n'aura autant d'importance, distribuant ce jeu autoérotique qui consiste à être l'autre (sexe) pour mieux se séduire soi-même. Et si la chanson du Velvet Underground *I'll Be Your Mirror* s'impose comme le diapason de référence aux oreilles de la génération glam rock, le parfait stratège de cette tendance s'appelle bel et bien David Bowie.★

Plus dure sera la chute

Dans les Swinging Sixties à Londres, Bowie rencontre Vince Taylor, inspiration de son Ziggy Stardust. Un potentiel de star du rock gâché par l'addiction et la malchance.

Quand David Bowie rencontre Vince Taylor au milieu des années 1960 à Londres, ce dernier montre déjà quelques signes de dérangement mental. Mais rien de grave. *"Je l'ai accompagné dans quelques soirées. Il était à côté de ses pompes"*, se souvient Bowie dans la biographie que lui a consacrée David Buckley [1]. C'est de ce type *"à côté de ses pompes"* que le jeune Bowie va pourtant s'inspirer pour créer le personnage de fiction le plus célèbre de l'histoire du rock, Ziggy Stardust, poussière d'étoile qui va propulser la sienne au firmament.

Né Brian Holden dans les quartiers ouest de Londres en 1939, Taylor a connu l'essentiel de sa gloire en France, contestant à Johnny Hallyday en personne le titre de roi du rock dans l'Hexagone au début des années 1960. Vêtu d'un costume de cuir noir, une chaîne autour du cou, doté d'un physique mi-voyou, mi-playboy auquel Brigitte Bardot, notamment, ne résistera pas, il a tout pour devenir l'icône rebelle par excellence en pleine mode yéyé. L'alcool et le LSD en décideront autrement. Cures de désintoxication et séjours en établissement psychiatrique se succéderont. Au final, il ne sera qu'un artiste culte et maudit dont Clash, en 1980, exhumera le titre le plus célèbre, *Brand New Cadillac*, sur *London Calling*. Entre-temps, la chute, dont *Ziggy* exploite le concept, passe du spectaculaire et du vertigineux au pathétique, puis du risible au tragique – même amortie par quelques bonnes volontés de Samaritain comme celle offerte par Jacky Chalard, qui l'accueille sur son label Big Beat à la fin des années 1970 pour ses derniers enregistrements.



Vince Taylor à l'époque des répétitions de *Twist Appeal*, une revue de strip-tease d'avant-garde mise en scène par Nicolas Bataille aux Folies Pigalle. Paris, 24 avril 1962.

Opération rédemption

"J'avais rencontré un certain Jean Charles Smain qui m'avait dit à l'époque qu'il avait fait évader Vince d'une cave à Mâcon où il était tenu enfermé par des mecs qui, chaque samedi soir, l'exhibaient en le faisant chanter en playback sur ses propres disques, raconte Chalard. *Sur ce, il me donne rendez-vous place de la Contrescarpe pour me le présenter. Lorsque j'arrive, Smain me demande si j'ai vu Vince. Je lui dis non. Il se retourne pour le chercher, et après un moment me dit :* 'Ah le voilà !'. *Et là il me montre un type pieds nus dont le pantalon est tenu par une ficelle et qui n'a plus de dents, vu qu'il vient de se faire casser la gueule.* 'Il faut l'aider', *dit Smain avant de s'en aller. Je me retrouve donc avec ce type qui n'a plus rien ni nulle part où aller. Heureusement, un ami qui joue du piano dans un club de la rive gauche accepte d'en parler à son patron. Sauf que Vince ne veut plus être Vince. Il dit s'appeler Maurice maintenant et tient à conserver l'anonymat. Le patron accepte de l'héberger à condition qu'il fasse la plonge dans les cuisines. Vince/Maurice, trop heureux, accepte et se refait une santé petit à petit. Sauf qu'un soir quelqu'un le reconnaît dans la salle. Vince nie en bloc, mais l'autre insiste et va même en toucher un mot au patron qui se met à faire du chantage.* 'Si tu veux garder ta place mon gars, il faut chanter !' *Et voilà que Maurice redevient Vince Taylor chaque soir et reprend* King Creole *et d'autres succès d'Elvis en tablier de plongeur devant un public déchaîné !"*

Chalard, qui vient de créer Big Beat, se lance alors dans la seconde phase de l'opération rédemption. *"Des quelques reprises, on en est venus à imaginer un répertoire pour de vrais concerts, puis de fil en aiguille une tournée, et pour finir un disque. Je réunis quelques musiciens et je trouve un studio qui accepte de m'ouvrir ses portes la nuit pour que dalle. Le premier soir, Vince arrive au studio, clean et tout. Pas bu une goutte. À jeun depuis le matin. On commence les séances avec* That's All Right (Mama), *et là catastrophe : il n'a plus de dents devant, et ça s'entend ! Ça fait 'vatf aulwight mama' ! L'horreur. Et impossible de trouver un dentiste. Tu parles, à deux plombes du mat' ! Avec Patrick Verbeke, le guitariste, on fait alors le tour du périph et on achète des tablettes de Hollywood Chewing Gum à chaque station-service ouverte. Et au retour, on lui fabrique un dentier en Hollywood Chewing Gum ! Tout l'album a été enregistré comme ça !"*

Grâce à Chalard, à son équipe, et à la marque de gomme à mâcher la plus célèbre au monde, Vince Taylor connaîtra ainsi le dernier grand frisson de sa vie, un frisson rock mais pas très glam. Avant de sombrer définitivement. Ses derniers concerts font peine à voir et à entendre. Les cheveux longs, enveloppé dans un drap blanc, il se prétend le Messie réincarné. Il meurt le 27 août 1991 à Lutry, en Suisse, où il vient d'être engagé comme manutentionnaire. Il a 52 ans. Poussière d'étoile. **Francis Dordor**

1. *David Bowie – Une étrange fascination* de David Buckley (Flammarion, 2004).
À écouter : *The Big Beat Years* de Vince Taylor (Big Beat/Auvidis, 2011).

© Rue des Archives

Davie Jones, 1967.

© King Collection/Retna

En 1967, Davie Jones a 20 ans. Il cherche à se faire un nom. Redoutant plus que tout l'aliénation, il se cherche dans de multiples images de lui, en épousant tantôt une veine rhythm'n'blues, tantôt une inspiration folk ou rock.
Par Louis-Julien Nicolaou

La métamorphose

Ground control to Major Tom... Pour David Bowie, cette adresse mystérieuse d'une station spatiale à un voyageur gavé de *protein pills* et dérivant dans un espace dont il n'est en rien le maître (*"Planet Earth is blue/And there's nothing I can do"*) marque à jamais le signal du premier envol, la première propulsion, celle par laquelle tout a vraiment commencé. Société humaine désincarnée, réduite à une simple voix ordonnatrice, sujet impuissant à rien contrôler mais encore effaré par la beauté du vide où il évolue, situation désespérée que seul un soupçon d'ironie et l'indice d'une jouissance esthétique rendent supportable, c'est tout un pan de la poétique propre à Bowie qui s'exprime dès *Space Oddity*, chef-d'œuvre à la fois bien de son époque (où l'on vit *2001 : l'odyssée de l'espace* de Kubrick, les premiers pas de l'homme sur la Lune, et se déployer tout l'imaginaire des *space trips* à la sauce hippie) et irrémédiablement singulier.

Bowie cosmique : déjà l'opportunisme, le flair, le camouflage, et en même temps l'individualité, certes pas encore suprême, mais unique. Là, entre les planètes et les lunes aux sonorités shakespeariennes qu'énumérait deux ans plus tôt Syd Barrett, idole magnétique et influence durable (*"Jupiter and Saturn/ Oberon, Miranda and Titania/Neptune, Titan"*, dans *Astronomy Domine*), Bowie trace son propre territoire, solitaire halluciné, cramé à l'anxiété et rattaché à la terre par sa seule séduction, cette puissance qui l'irradie et qui, jusqu'à aujourd'hui, l'a transporté de mondes en mondes, et nous avec lui.
Comme Ziggy, Major Tom sera un double tenace. Mais à dériver trop longtemps dans des espaces indéfinis, il finira par devenir encombrant et l'heure viendra, pour qu'advienne une nouvelle résurrection, de lui jeter un sort définitif : *"We know Major Tom was a junkie"* – et que tout soit dit. Sauf que personne ne sera vraiment dupe, *Ashes to Ashes* (1980) ne conclura rien et ne fera que propulser David Bowie/Major Tom dans de nouvelles galaxies. Depuis, le chanteur n'a sans doute pas donné beaucoup de concerts sans interpréter un de ces deux titres-clés où, du néant, surgissent les signaux clignotants d'une éventuelle existence pour l'évanescent Major Tom, à jamais une part de lui-même.

La fabrique de David Bowie
Ainsi est Bowie, figure multiple et fragmentée, géométrie variable aux identités toujours changeantes, fragile mutant en perpétuelle accélération, acrobate recommençant inlassablement ce geste par lequel Baudelaire a fixé l'expérience de la modernité : *"Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?/Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau."* Et même ce début n'en est pas un. Car avant Major Tom, Bowie s'est déjà cent fois incarné et désincarné. Comme tous les adolescents de sa génération, il s'est intéressé à la musique venue d'Amérique, le rock'n'roll et le rhythm'n'blues. Mais ses vraies fascinations sont ailleurs, dans le ●●●

free jazz, le mime ou le cabaret. La théâtralité du personnage s'invente là, bien avant Ziggy, le Thin White Duke et les innombrables travestissements à venir.
Pour l'heure, Davie Jones, qui n'est plus David Jones et pas encore David Bowie, cherche encore sa manière propre. Il est enrôlé dans divers petits groupes (The Kon-rads, The Lower Third, The Manish Boys...), chante un peu de skiffle et de blues, sans grande conviction, puis passe au rhythm'n'blues tel que les Mods le pratiquent alors et découvre le rock dégénéré du Velvet Underground. Il en vient ainsi à enregistrer quelques titres qui, bien qu'ils ne rencontrent pas le moindre succès, lui permettent, en avril 1967, de sortir *The Laughing Gnome* en single et, dans la foulée, un premier album simplement intitulé *David Bowie*.
Ce qui étonne encore dans ce premier essai tout sauf négligeable, c'est l'absence totale de référence au rock. Les orchestrations sont dominées par des fanfares, des cordes et des vibraphones, un velours parfois proche de l'easy listening (ainsi dans *Love You Till Tuesday* ou *There Is a Happy Land*) et, plus souvent encore, du music-hall. Bowie n'a que 20 ans et ses modèles sont encore transparents : Dylan et Lennon d'un côté, Herman's Hermits, Anthony Newley et Tiny Tim de l'autre. Sa diction si caractéristique, son accent londonien bien prononcé et cette faille d'étrangeté qui lui permet de se montrer aussi bien ironique que tragique, ambivalent toujours et jamais vraiment réconfortant, sont pourtant déjà là.
Un titre synthétise parfaitement l'art de ce premier Bowie : *Little Bombardier*, manière de valse affreusement grinçante dans laquelle le chanteur décrit d'une voix étranglée les tourments d'un polichinelle, ex-bombardier revenu de l'armée et abandonné à sa misère avant d'être soupçonné de perversion et chassé de sa petite ville. Une certaine idée de la guerre, de la folie et de l'abomination sociale que Bowie tourne en blague. Une mauvaise blague qui s'aggrave encore avec le macabre *Please Mr. Gravedigger*. Entre deux éternuements, le jeune homme y déclame de nouvelles atrocités sur fond de gazouillis, de coups de tonnerre et de bruit de pas dans des allées encombrées de feuilles mortes. L'ambiance à la Hammer y est franchement malsaine – à l'image du texte – et l'humour, vaseux, idiot. Avec ces farces magistralement interprétées, Bowie édifie un petit théâtre d'horreurs : il sera pour lui une source d'inspiration constante.

Troubadour psyché-folk

Décidément bizarre, à la fois tributaire de trop d'influences et peu en phase avec son temps, le disque est un échec commercial – il faut dire que sortir le 1er juin 1967, le jour même de l'arrivée de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dans les bacs, n'a pas dû l'aider. Bowie le renie. Plus tard, il fera mine de l'oublier, préférant retenir, comme première rampe de lancement, l'album *Space Oddity*, qui d'ailleurs sera d'abord nommé *David Bowie* comme pour mieux effacer le souvenir du précédent. Entre ces deux opus, le chanteur expérimente plus profondément le mime, le théâtre et la danse, tâte vaguement du bouddhisme, s'intéresse à toutes les avant-gardes et fréquente la bohème londonienne. Mais sa carrière ne décolle pas.
Il fait pourtant quelques rencontres décisives, à commencer par celle d'un producteur et d'un guitariste alors peu connus, Tony Visconti et Mick Ronson, avec lesquels il collabore pour son nouveau disque. Si le son et les orientations musicales de *Space Oddity* se situent aux antipodes de son prédécesseur mal-aimé, c'est en grande partie à Visconti qu'on le doit (il refuse cependant de produire le titre *Space Oddity*, le jugeant trop complaisant à l'égard de la mode). Avec ce faux premier disque, Bowie, qui vient de se faire friser les cheveux, se réinvente en troubadour psyché-folk et suit les traces d'autres frisés : Dylan, Donovan ou Marc Bolan.
La prise de drogues étant devenue inséparable de toute création pop, il n'oublie pas d'en tracer les marqueurs ici et là, ainsi dans *Don't Sit Down* où, manifestement plongé dans un état second, il s'interrompt au bout de quelques secondes en ricanant à la manière de Dylan dans *Bob Dylan's 115th Dream*. Quand on est *stoned*, Bowie, bien qu'il le soit surtout à la bière (il se méfie du LSD, dont il craint les effets schizophréniques, et ne touche à l'héroïne qu'occasionnellement), a retenu qu'il faut savoir le revendiquer. Mais quand paraît le disque, les Beatles et les Stones sont déjà revenus du psychédélisme, et la tendance est désormais au retour à un blues-rock musclé qui sera bientôt renommé heavy metal. Malgré sa panoplie de barde de l'espace et quelques chansons ambitieuses *(Cygnet Committee)*, Bowie a donc encore un petit train de retard sur ceux qui font les grandes tendances. Cela ne va pas durer ; bientôt, ce sera lui qui montrera la voie. En attendant, il lui semble évident que le prochain disque devra être nettement plus rock.

Rock et glam

Avec sa pochette montrant un Bowie aux cheveux longs et portant une robe et des bottes de femme, *The Man Who Sold the World* apparaît comme un manifeste de glam rock, esthétique dont Bowie pousse à fond la logique décadente. Outrancièrement fardé, travesti, les traits figés dans des expressions ambiguës empruntées aux portraits de Dante Gabriel Rossetti, il use des paillettes glam non pour convier ses auditeurs aux rassemblements hédonistes appréciés par les hippies, mais pour mieux rendre visible le divorce de l'individu et du monde qui l'entoure. Bowie n'est pas glam par simple effet de mode. Il suit ici la logique d'une fantaisie désenchantée – pour ne pas dire désespérée – et fuit des tourments intimes, cette menace qu'il sent le frôler de plus en plus, l'hérédité qui pourrait le vouer à la folie et au suicide (sort qui sera réservé à son demi-frère).
L'aliénation, qu'elle soit sociale, mentale ou métaphysique, devient pour le jeune homme une obsession constante, et ses chansons s'en trouvent contaminées. Au son de l'innocent pipeau d'*All the Madmen* passent des fous que l'on isole à l'écart de la ville, dans de misérables cellules d'asile où leurs cerveaux sont soumis aux pires tortures. Tiraillé de part et d'autre, le personnage préférera finalement rester à leurs côtés pour entonner un bien curieux refrain : *"Zane, zane, zane, ouvre le chien"*... Comme souvent chez Bowie, l'angoisse perdure bien après que la chanson est terminée. Il le confessera plus tard, la schizophrénie lui faisait alors tellement peur qu'il préférait la convoquer lui-même, feindre de se livrer à sa camisole plutôt que d'être pénétré par elle à son insu.
C'est pourquoi le grand jeu de doubles entamé avec Major Tom se poursuit, cette fois avec "l'homme qui a vendu le monde", nouvelle figure insubstantielle, invisible, venue fixer avec insistance le sujet comme pour en interroger l'irrésoluble énigme. Parti en quête d'un territoire devant lui permettre de trouver son identité véritable, le chanteur en arrivera finalement, au terme de ce mambo de fin du monde, à constater l'inutilité de toute recherche spatiotemporelle et, par conséquent, l'impossibilité de sa propre existence : *"I must have died alone/A long, long time ago"*.
Dans ses trois premiers disques, Bowie n'a ainsi cessé de se chercher tout en brouillant les pistes sur lui-même.
À travers chacun des rôles qu'il endosse, il a tenté aussi bien de s'épanouir que de s'évanouir, de s'annihiler une bonne fois pour en finir avec ses tourments. Lui qui désire tant devenir une rock star semble décidément impuissant à embrasser ce statut avec toute l'immédiateté, la vitalité, voire la stupidité que suppose l'adhésion à un mythe adolescent. Toujours une fragilité, une distance apeurée, l'éloigne de son propre idéal. Mais, curieusement, c'est en mettant en scène ce questionnement, cette impossibilité à se constituer en être bien défini que sa vocation va pouvoir s'accomplir. Le temps d'enregistrer un chef-d'œuvre de pop mature *(Hunky Dory)*, et Bowie va trouver la solution : un nouveau nom, un nouveau masque – Ziggy Stardust.★

David Bowie, 1969.

Avec *Space Oddity,* Bowie, qui vient de se faire friser les cheveux, se réinvente en troubadour psyché-folk et suit les traces d'autres frisés : Dylan, Donovan ou Marc Bolan.

© Peach/Retna

“Nous vieillissons, pas Ziggy”

En 1972, Bowie devient Ziggy. Le producteur anglais Ken Scott, qui a travaillé dès 1969 avec lui et à qui l'on doit les albums *Hunky Dory* puis *Ziggy Stardust*, raconte cette transformation.
Entretien JD Beauvallet

Quand avez-vous travaillé avec Bowie pour la première fois ?
J'étais jeune ingénieur du son sur son album *Man of Words/Man of Music* (qui est ensuite devenu *Space Oddity*). J'ai également bossé sur *The Man Who Sold the World*. Puis, un jour où nous prenions le thé en studio, je lui ai fait part de ma lassitude de voir les producteurs dont j'étais l'employé reprendre à leur compte mes idées. Bowie m'a alors répondu : *“Tu sais quoi, Ken ? Je vais enregistrer un nouvel album, que je devais produire, mais je ne suis pas certain d'en être capable. Ça te dirait de me filer un coup de main ?”*. J'ai sauté sur l'occasion et je me suis retrouvé producteur d'*Hunky Dory*. Le premier disque que j'ai produit de ma vie ! Ma bonne étoile continuait de veiller sur moi : déjà, la toute première session d'enregistrement que j'avais dirigée était pour les Beatles, à Abbey Road.
Vous souvenez-vous de votre première rencontre avec Bowie ?
Pas du tout. Il n'était pas encore très connu et, par malchance, je n'avais même pas pu participer à son seul tube des années 1960 : *Space Oddity*. Son producteur de l'époque, Tony Visconti, dont j'étais l'ingénieur du son, détestait tellement cette chanson qu'il l'avait refusée. Moi, je venais de bosser avec les Beatles, alors Bowie, ce n'était qu'un artiste de plus. Avec de longs cheveux blonds ! Je n'aurais jamais cru qu'il deviendrait aussi important. C'est sa voix qui, d'abord, m'a le plus impressionné : une prise suffisait. Mon admiration s'est ensuite gagnée sur le terrain.
Que pensiez-vous pouvoir lui apporter ?
En tant que producteur, mon rôle se limitait à tirer le meilleur des artistes, à pousser jusqu'au bout leurs idées. J'étais vraiment au service de Bowie, pour l'aider à faire le tri dans sa tête. Je me souviens du jour où il m'a fait écouter les maquettes de *Hunky Dory* pour avoir mon avis. Je pensais qu'il y avait là de quoi faire un joli petit album ! Je n'étais pas vraiment impressionné, non... Mais du coup, j'étais terrifié, car c'était mon premier disque, je n'avais que 26 ans et il fallait qu'on me remarque. Je me sentais en totale imposture sur *Hunky Dory*. Mais lui était certain de son fait et n'a jamais rien fait pour m'intimider, il était très ouvert à mes idées.
Il enregistrait depuis des années, sans grand succès, mais il savait que ça arriverait : c'était juste une question de patience. Il a eu de la chance : à l'époque, les maisons de disques envisageaient encore le long terme, elles laissaient aux artistes marginaux le temps de se développer. Bowie n'avait donc aucune pression. D'ailleurs, nous n'avons vu personne de sa maison de disques dans les studios pendant que nous faisions *Hunky Dory* : ils l'ont découvert fini.
Votre relation de travail est-elle devenue une amitié ?
Nous passions tellement de temps ensemble en studio qu'une sorte de fraternité était inévitable. La fin de l'enregistrement était donc un moment déstabilisant : j'avais l'impression d'être au sein d'une famille qui explosait soudain. Pour la composition, il n'avait pas besoin de moi. Il savait exactement ce qu'il voulait, où il allait. Mais il ne savait pas forcément comment s'y rendre.
Je n'étais qu'un guide. Il pensait en concepts, et moi, je les traduisais en faits. Il a dit, des années plus tard, que j'étais pour lui ce que George Martin avait été pour les Beatles.
Concrètement, comment enregistriez-vous avec Bowie ?
Nous commencions par la carcasse : batterie, basse, puis la guitare et le piano. C'était un jeu de cubes musicaux, qui s'achevait par la prise de voix. David ne chantait jamais en direct, tout au plus enregistrait-il parfois des parties de guitare sèche. Il adore composer, mais il déteste le studio, où il s'ennuie à mourir. Techniquement, nos enregistrements étaient d'une simplicité confondante. Le seul moment épineux, complexe, c'était le mixage. Car là, David ne venait jamais, c'était trop fastidieux pour lui. C'était donc une lourde responsabilité pour moi, car je voulais changer plein de détails. *Hunky Dory* a d'ailleurs été un disque plus alambiqué que *Ziggy Stardust*, plus brut.
Qu'avez-vous ressenti quand vous avez tenu dans les mains un exemplaire fini d'*Hunky Dory* ?
Je n'ai entendu que les défauts, ●●●

David, Angie et leur bébé de trois semaines Zowie, juin 1971.

© Ron Burton/Mirrorpix

Les premiers pas en Ziggy, 1972.

© Michael Putland/Retna

"**En studio**, j'ai été à la fois producteur, père, psychiatre et garde du corps !"

••• je voulais tout changer. Mais au fond, j'étais fier et heureux. J'ignorais si David était content de mon travail, si nous allions continuer ensemble. Après chaque album, je me suis d'ailleurs retrouvé dans le même flou : rien n'était discuté, prévu... Contrairement à ce qui s'était passé sur *Hunky Dory*, Bowie ne m'a pas fait écouter les maquettes de *Ziggy Stardust* – elles étaient nettement plus rock'n'roll, il pensait qu'elles ne me plairaient pas, que des références à Iggy Pop ou au Velvet me feraient fuir. Alors que j'adorais ça ! D'ailleurs, j'ai immédiatement aimé ses nouvelles chansons.

Ce n'est donc pas un hasard si vous l'avez suivi quand il est parti produire le *Transformer* de Lou Reed.

Ce fut très... intéressant ! Récemment, une émission spéciale autour de ce disque a été diffusée à la télé anglaise et j'ai donc revu Lou Reed à New York... Quand, suivi par les caméras, j'arrive chez lui, il ne sait pas qui je suis. Juste pour vous dire dans quelle ambiance a été enregistré *Transformer* ! À l'époque, c'est pourtant moi qui tenais la boutique : David faisait son David, la plupart du temps absent, et Lou était ailleurs, paumé. C'est un de mes grands sujets de rancœur : j'ai, dans les faits, produit ce disque, exactement comme *Hunky Dory* ou *Ziggy Stardust*, mais je n'ai jamais été crédité. Ça m'a ouvert les yeux, j'ai commencé à faire plus attention. Ça a fini par me coûter ma place de producteur attitré de Bowie.

En enregistrant *Ziggy Stardust*, aviez-vous l'impression de participer à un disque important ?

Non. Je pensais juste que le disque serait assez populaire, même si je doutais de son potentiel commercial. Il m'a fallu presque trente ans pour être en paix avec ce disque, avec son impact. Je n'en reviens pas de voir cet album encore cité comme une influence par chaque nouvelle vague de musiciens. Nous vieillissons, même David. Mais pas *Ziggy*. Son disque a conservé toute sa fraîcheur, sa pertinence. Il me disait que son art consistait à prendre des influences ici et là pour les fondre. Pas étonnant, dans ces conditions, qu'il soit lui aussi devenu une influence aussi partagée. Il a toujours été un vampire, au courant de tout ce qui se passait, en avance sur tous les autres suceurs de sang. Jamais il n'a pris un train en marche, il arrivait même souvent avant que les wagons soient accrochés.

Quand Bowie s'est-il inventé ce personnage de Ziggy ?

Une fois le disque enregistré. Pendant l'enregistrement, il était encore coiffé et habillé comme avant. Pour moi, tout ça était une vaste opération marketing. J'avais toujours connu le même garçon, pas du tout caméléon. Et je n'ai jamais adressé la parole à Ziggy Stardust, mais toujours, au fond, au même David. La première fois que je l'ai vu habillé en Ziggy, je l'ai trouvé magnifique. C'était génial pour moi d'avoir bossé sur un disque que j'entendais partout, et qui influençait à ce point les mômes, leur mode.

Quel a été le rôle des drogues dans cet enregistrement ?

David ne touchait à rien. À mon avis, il a commencé à prendre des drogues plus dures au moment de *Diamond Dogs*. Avant, je n'ai jamais rien vu passer en studio.

À quel point dépendait-il alors de son groupe, les Spiders from Mars ?

Le groupe était fondamental. Aucun d'entre eux n'était interchangeable : ils ont tous marqué profondément le son de *Ziggy Stardust*. En particulier le guitariste et pianiste Ronson, car il possédait les clés du cerveau de Bowie. Il anticipait chacune de ses demandes, de ses envies. Et puis il n'avait pas le moindre ego, ce qui était nécessaire, car David ne lui a jamais rendu l'hommage qu'il méritait. Même le batteur, Mick "Woody" Woodmansey, avait des idées et un feeling bien à lui. Un jour, il m'a reproché d'avoir fait sonner la batterie, sur *Hunky Dory*, comme des paquets de céréales. Pour me venger, le premier jour de l'enregistrement de *Ziggy Stardust*, j'avais installé sa batterie en studio : que des boîtes de Kellogs ! J'adorais ce groupe, le pousser à l'extrême. Contrairement aux musiciens de studio, singes savants mais sans âme, les Spiders from Mars avaient beaucoup de potentiel. Ils se surpassaient. C'était parfois difficile de suivre David – il avait toujours une longueur d'avance sur la mode, sur son entourage – et nous devions sans arrêt nous adapter à ses changements d'avis. En studio, j'ai donc été à la fois producteur, père, psychiatre, garde du corps même !

Que pensiez-vous de ses paroles ?

Je ne les écoutais pas, ça ne m'a jamais intéressé. Pour moi, dans la pop music, seule la mélodie compte. C'est pour ça que j'adore les Cocteau Twins : aucune parole, juste des onomatopées, magnifiquement articulées. Même dans une chanson de Bowie comme *Rock'n'Roll Suicide*, je me fichais des paroles. Je demandais même parfois à David de les changer, car je n'aimais pas leur sonorité.

Les concerts qui ont suivi la sortie de *Ziggy Stardust* appartiennent à la légende. Étiez-vous présent ?

C'était le grand chantier privé de David... Jamais nous n'avons parlé de son personnage : il l'avait peut-être en tête au moment de l'enregistrement, mais il ne s'est concrétisé qu'après. Les concerts étaient ahurissants, mais ils ne m'ont pas surpris : ils étaient la suite logique du disque. J'étais très critique : je n'entendais, sur scène, que les erreurs. La musique n'a plus la moindre magie pour moi, malheureusement... Je suis incapable de me laisser emporter : sur les concerts de *Ziggy*, j'étais le seul dans la salle à garder mes distances. Le seul moment de stupeur, lors du concert filmé par Pennebaker, fut quand David annonça que ce serait le dernier concert de sa vie. Personne, dans notre petite famille, ne s'y attendait, ses musiciens l'ont pris comme une gifle. Mais on a vite compris que c'était encore un coup tordu de son manager, Tony DeFries. Contrairement à ses musiciens, je n'étais pas inquiet : notre départ pour la France, où nous allions enregistrer *Pin Ups*, était déjà calé. Il nous restait au moins un album ensemble. Le dernier.

Votre relation a-t-elle alors changé ?

Les relations étaient différentes, tout le monde avait changé. Il y avait de nouvelles têtes, des gens traînaient... L'ambiance était nettement moins fun. Bowie était devenu une star, une distance s'est installée entre nous. Son manager l'avait poussé à se conduire comme une superstar avant même qu'il en soit une. Un vrai génie du business, ce DeFries : il avait tout calculé. Comme faire venir Pennebaker en Angleterre pour filmer le live : en se servant d'un réalisateur américain reconnu, sur un concert événementiel, il pensait asseoir aux États-Unis la crédibilité de Bowie.

Quand avez-vous compris que votre relation était terminée ?

Il n'y a pas eu de séparation : juste le silence. Nous ne nous sommes jamais disputés. Après *Pin Ups*, nous avons fait ensemble une émission de télé américaine, et pendant tout le mixage, pour la première fois, il est resté à mes côtés : j'ai compris que c'était mon arrêt de mort. Il avait besoin de plus de contrôle... C'était juste dans sa logique de changement : j'avais été témoin de sa "naissance", je le retenais sans doute un peu dans le passé. Il s'est débarrassé de quasiment tous ceux qui l'ont vu évoluer.

Continuez-vous aujourd'hui à travailler ?

Pas autant que je le voudrais, car pour cette industrie je suis une antiquité. Il n'y a plus du tout cette notion de long terme. J'ai hâte que la musique soit libérée de ce joug grâce à internet... Les directeurs artistiques ne connaissent généralement que les dix dernières années de musique, alors pour eux, Bowie, c'est vraiment la préhistoire... Quant à son producteur de 1972... Je n'existe plus.★

Image de la session photo pour *Aladdin Sane*, 1973.

La tête dans les étoiles

1971-1973, années de la révolution pour Bowie : avec *Hunky Dory*, *Ziggy Stardust* et *Aladdin Sane*, trois manifestes de glam rock époustouflants, il chamboule le paysage musical, sexuel et médiatique.
Par Bruno Juffin

L'avertissement avait été lancé six mois plus tôt, via un sémillant single. Dans *Changes*, un sosie – très temporaire – de Lauren Bacall mettait en garde les rescapés des sixties : *"Look out you rock'n'rollers/Pretty soon you're gonna grow a little older..."* (*"faites gaffe les rockers/Vous n'allez pas tarder à prendre un petit coup de vieux"*). Nonobstant le fait que cet extrait de *Hunky Dory* mettait à l'honneur le piano d'un futur roi du concept pompier (Rick Wakeman qui, deux ans plus tard, entrerait sur scène juché sur un percheron), la pertinence du diagnostic ne tarderait pas à s'imposer : le coup de vieux, on allait le prendre en plein sur la cafetière par une soirée de juin 1972. Et, juste retour des choses, ressortir d'un club de Croydon avec des étoiles plein les mirettes.

Des années-lumière

Comme à 20 ans on ne badine ni avec les conseils prodigués par les hebdos musicaux ni avec le rituel britannique de la file d'attente, on est arrivé devant la salle avec des heures d'avance. Sage précaution cette fois : tandis que la queue s'allonge, les esprits commencent à s'échauffer, ce qui, vu l'impératif de cool absolu régissant les événements rock londoniens (fussent-ils délocalisés en banlieue), constitue en soi un embryon d'événement. Ouverture des portes, sprint dans l'escalier, position stratégique conquise pile devant la scène. Puis le temps pique un sprint. Surgit d'abord un groupe improbable, dont on ne saurait dire si le leader est l'androgyne en casaque panthère qui, sourire distant aux lèvres, s'affaire derrière les synthés, le saxophoniste à blouson vert électrique ou le chanteur chevrotant, tout droit échappé d'un concert de Sha Na Na. Trois quarts d'heure de lounge music mutante plus tard, Roxy Music s'éclipse, laissant dans son sillage une ribambelle de points d'interrogation.

Le changement de matériel dure juste assez longtemps pour que le public reprenne ses esprits, avant, dès l'apparition d'un sourire ravageur, de les égarer derechef. Ce sourire – curieusement proche de celui de l'actrice française la plus sexy du moment, Stéphane Audran – est d'autant plus éclatant que l'extraterrestre à cheveux courts et combinaison bariolée qui l'arbore est d'humeur euphorique : cette semaine, un album de David Bowie vient pour la première fois d'escalader les charts, atteignant quinze jours après sa sortie des sommets jumeaux de ceux vers lesquels ses refrains cinglants, scintillants et subrepticement licencieux s'apprêtent à propulser les spectateurs du Greyhound.

Sur scène, les chansons de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* claquent, rutilent et ensorcellent à la vitesse de la lumière, accompagnées d'images illico enracinées dans les mémoires : David Bowie s'agenouillant devant Mick Ronson afin d'étreindre amoureusement sa guitare, David Bowie s'offrant un changement de tenue express, pour, vêtu d'une tunique blanche, se percher sur un tabouret de bar et accompagner à la guitare sèche l'histoire d'un type en orbite autour d'une planète bleue, David Bowie jumelant les trottoirs de Croydon et ceux de Manhattan le temps d'un hymne vénéneux intitulé *I'm Waiting for the Man* – un hymne qui, entendu ce soir pour la première fois, ne nous quittera pas de l'été. Même si on ignore alors que Bowie s'amuse parfois à en encanailler les couplets – le *"I'm just waiting for a good good friend of mine"* de la version Velvet Underground laissant place à un *"I'm just looking for a good friendly behind"* (*"je suis juste en quête d'un bon derrière bien accueillant"*) –, on se rend illico compte qu'une page pour le moins étrange (en VO, *queer*) vient d'être tournée : en combinant le son du glam insouciant et la mythologie du New York décadent, *Hunky Dory* et *Ziggy Stardust* viennent d'offrir au rock souterrain un laissez-passer pour le royaume des *spotlights*.

Blitzkrieg médiatique

Avec la sortie à moins de six mois d'intervalle de deux albums historiques, David Bowie démode une décennie de rock hirsute (la dernière rock star à avoir la nuque dégagée jouait dans les Shadows), lance un Blitzkrieg médiatique sans précédent (son confident attitré au sein de la rédaction du *New Musical Express*, Charles Shaar Murray, se souviendra *"qu'en termes d'offensive de charme, c'était l'équivalent de l'invasion de la Pologne"*) et peuple les rues anglaises de clones de son alter ego Ziggy. Ces hauts faits sont le fruit d'une stratégie mûrement réfléchie, qui a pour effet de réconcilier les factions antagonistes d'une Angleterre rock en proie à son premier véritable conflit des générations. Au début des années 1970, les étudiants mélomanes se posent de graves questions (le barbu de Van Der Graaf Generator qui joue de deux saxophones à la fois est-il *far out* ou tout simplement fatiguant ? Les sets de cinq plombes ...

© Duffy Archive

Design Brian Duffy et Celia Philo, maquillage Pierre La Roche. Photo Brian Duffy

... du Grateful Dead sont-ils *too much* au sens figuré ou au sens propre ?), tandis que les collégiens se régalent de singles de T.Rex, de Slade et des Sweet. Partie de Londres (et plus précisément du salon de maquillage de l'émission *Top of the Pops*, où Marc Bolan s'est pour la première fois collé du mascara sur les yeux), la T.Rexmania et l'engouement pour le glam rock (également appelé glitter rock, "rock à paillettes") ont permis aux ados des banlieues monochromes de revendiquer leur droit aux plumages exotiques, de se rapprocher des étoiles en se hissant sur des *platform boots* à talons échassiers et d'entonner des refrains turbulents, tonitruants et tribaux. De quoi rendre un poil jaloux leurs aînés en manteaux kaki, condamnés à gloser sur les textes de Jethro Tull et Genesis pendant que petits frères et sœurs cadettes entrent en transe au son de *Get It On* ou *Mama Weer All Crazee Now*.

Début 1972, Bowie a théorisé ce fossé en signant (mais en n'enregistrant pas lui-même) un manifeste pro-gandins : dans *All the Young Dudes*, on chourave des fringues chez Marks & Spencer, on se contrefiche des Beatles, des Stones et de *"tout ce truc de révolution"*, et on se jure de mourir avant d'avoir atteint 25 ans. Pour fédérer les nostalgiques des révolutions sixties et les gamins fous de fringues et de frime, Bowie a une idée simple, dont la mise en œuvre fera appel à un personnage particulièrement éclectique. La provoc sexuelle constituant depuis les débuts d'Elvis une infaillible garantie de scandale, il commence en janvier 1972 par déclarer au *Melody Maker* qu'il *"est gay et l'a toujours été"* – ce qui n'empêche pas son fils Zowie d'être venu au monde huit mois plus tôt. Puis met à profit sa complicité avec les représentants londoniens (et nus sur scène) de la galaxie Factory (lesquels, venus jouer au Roundhouse une pièce de théâtre tirée des enregistrements téléphoniques de Warhol et intitulée *Pork*, ont à la fin de l'été 1971 pris contact avec ce chanteur se vantant dans *Rolling Stone* de porter des *"robes d'homme"*) pour se plonger dans l'univers des drag-queens les plus extraverties de la planète. Et leur emprunter quelques astuces de maquillage et mise en scène.

"A masterpiece from a mastermind"

Dès la sortie en décembre 1971 de l'album *Hunky Dory* (aussitôt qualifié de *"masterpiece from a mastermind"* – *"le chef-d'œuvre d'un cerveau de choc"*), le *New Musical Express* salue ce numéro de caméléonisme : *"David Bowie est un million de personnes différentes, et chacune est un peu plus adorable que la précédente... c'est un personnage de dessin animé surréaliste, qui débarque dans nos vies pour notre plus grand plaisir"*. Des personnages (*"Je suis un alligator... Je suis un envahisseur de l'espace/Je serai une salope rock'n'roll pour toi..."*, dans *Moonage Daydream*) et du plaisir, l'album suivant va en procurer à foison : en dépit d'un concept globalement catastrophiste – le titre d'ouverture, *Five Years*, annonce l'imminence d'une apocalypse –, les bolides glam de *Ziggy Stardust* offrent au rock anglais une phénoménale cure de jouvence et de jouissance.

En choisissant d'entamer leurs concerts par une version survoltée de *Hang On to Yourself*, Bowie et ses Spiders from Mars (dont le guitariste Mick Ronson a intégré à son répertoire les arabesques à la Jeff Beck et le mordant fifties d'Eddie Cochran) plongent leur public en pleine partouze intergalactique: *"She wants my honey not my money/She's a funky thigh collector layin' on electric dreams"* (*"Elle veut mon miel pas mon blé/C'est une collectionneuse de cuisses funky dispensatrice de rêves électriques..."*). On ne sait ce que Ginsberg ou Burroughs en penseraient, mais les allitérations en *b* (pour Bowie ?) de *"The bitter comes out best on a stolen guitar/You're the blessed we're the Spiders from Mars"* sonnent sacrément bien : pour tous les moins de 30 ans, cette histoire de Martiens qui *"bougent comme des tigres sur de la vaseline"* prouve que Bowie n'est pas une simple idole pour *teeny boppers* (ados). Nul archéologue rabat-joie ne venant alors rappeler que la *"pêche de Géorgie"* Little Richard était allé beaucoup plus loin dans la version initiale de *Tutti Frutti* (*"Tutti Frutti good booty/If it don't fit, don't force it/You can grease it, make it easy..."* – *"Tutti Frutti, joli valseur/Si ça rentre pas, n'insiste pas/Tu peux ajouter de la graisse, ça sera plus facile"*), un prophète de l'amour sans œillères est né.

Bien que quarante ans plus tard nul ne sache au juste ce que Ziggy doit à Iggy Pop, au Legendary Stardust Cowboy, à Vince Taylor – régulièrement cités comme possibles sources d'inspiration – ou à la seule imagination de Bowie, la rock star pansexuelle venue de Mars est la sensation de 1972.

Ziggymania

Pour décupler l'impact de ses chansons jouissives et transgressives (dont la plus goulûment lubrique, *Sweet Head*, a prudemment été exclue du tracklisting final), Bowie peut compter sur une surdouée des astuces promotionnelles (son épouse Angie), sur un manager à gros cigare et colossales ambitions (Tony DeFries, grand manitou de la société de production MainMan), sur un trio de rockers *working class* (boudinés à leur corps défendant dans des combinaisons inspirées par celles des droogs d'*Orange mécanique*), sur une garde-robe qui rend tumescents les objectifs des photographes et sur l'épidémie de mimétisme que déclenche la moindre de ses apparitions à la télé – dans toutes les îles Britanniques, les vendeuses des rayons de cosmétiques des magasins Boots et Woolworths ont des journées chargées.

Sur les traces du jeune Morrissey, qui tombe *"amoureux de la puissance du moment pop"* en achetant durant l'été le single *Starman*, tous les rêveurs de l'Angleterre provinciale exigent leur ration de poussière d'étoile. Cette addiction nationale, promptement baptisée Ziggymania, fait de chaque concert une cérémonie libidinale adolescente. En passant des clubs du printemps aux grandes salles de concert de Londres – le Royal Festival Hall (où il accueille le 8 juillet son ami Lou Reed), puis le prestigieux Rainbow (où il se produit du 16 au 20 août en compagnie d'une troupe de danseurs dont les chorégraphies sont l'œuvre de l'un de ses premiers mentors, le mime Lindsay Kemp) –, Bowie devient simultanément le dernier en date des Midas du rock (l'espace d'une année, tout ce qu'il effleure se transforme en or), une icône du *camp* (soit du second degré théâtral et efféminé) et une énigme ambulante.

Car plus il se dévoile sur scène, où ses jambes nues suscitent force émois, plus son personnage devient mystérieux. En revendiquant à longueur d'interviews le statut d'acteur ou d'amuseur (en VO, *entertainer*) plutôt que celui de musicien, et en cédant à ses fans la propriété du personnage qui l'a rendu célèbre (*"Des tas de gens ont une idée très, très précise de ce que représente Ziggy. Je ne voudrais pas interférer dans les petits films qu'ils se font"*, déclarera-t-il en mars 1973 au *New Musical Express*), le chanteur fait mine de se détacher de son double. Quarante ans plus tard, l'ingénieur du son des sessions *Ziggy Stardust* se souviendra pourtant d'un Bowie habité par ses chansons au point de finir au bord des larmes l'enregistrement de ses parties vocales : à défaut d'être un as du couplet autobiographique, le songwriter à cheveux carotte a mis à l'évidence – ne serait-ce que sur le mode prémonitoire – nombre de ses hantises dans la création d'un alter ego condamné à être dévoré par ses fans.

Ce qui se produira le 3 juillet 1973 : épuisé par des tournées incessantes, lessivé par l'enregistrement américain de l'album *Aladdin Sane* et las d'être prisonnier de ce *"foutu truc"* (*"that bloody thing"*) qui lui colle à la peau (sur les os), Bowie fait ses adieux à Ziggy, aux Spiders et à la scène. Ainsi exilé dans la galaxie des étoiles mortes, l'astre à la coiffure orange n'a pourtant pas fini de briller au firmament du rock anglais – on ne rencontre pas tous les ans un phénomène capable d'offrir à ses fans un décollage à la verticale, puis de transformer en vaisseau spatial le train de banlieue les ramenant à la gare de Victoria.★

En combinant le son du glam insouciant et la mythologie du New York décadent, *Hunky Dory* et *Ziggy Stardust* viennent d'offrir au rock souterrain un laissez-passer pour le royaume des *spotlights*.

En son miroir, chez lui à Beckenham, dans la banlieue sud de Londres, avril 1972.

© Mick Rock/Photoshot/Retna

© John Robert Rowlands

Bowie en archer pour la tournée de *Station to Station*, *Isolar*, 1976.

Comme son ombre

En 1975, David Bowie s'installe à Los Angeles. En proie à ses démons, il signe dans un état second *Station to Station*, un disque dérangé et majestueux.
Par Christophe Conte

Errances à L.A.

Lorsque paraît *Station to Station* en janvier 1976, David Bowie vient de fêter ses 29 ans. Pourtant, il a déjà plusieurs vies derrière lui. Dans le vestiaire mythologique qu'il s'est constitué en moins de dix ans reposent les costumes élimés du Major Tom *(Space Oddity)*, de Ziggy Stardust, d'Aladdin Sane, de Halloween Jack *(Diamond Dogs)*, sans oublier la robe de catin warholienne de *The Man Who Sold the World* ni les spencers étriqués de ses débuts Mods. Son appétit de transformiste cosmique et le documentaire de la BBC *Cracked Actor*, où il apparaît raide explosé, plus irréel que jamais, ont amené le réalisateur anglais Nicolas Roeg à lui confier le premier rôle de *L'homme qui venait d'ailleurs*, adaptation d'un roman de science-fiction signé en 1963 par Walter Tevis.
Le tournage a eu lieu pendant l'été 1975 au Nouveau-Mexique, alors même que *Fame*, son single coécrit avec John Lennon et Carlos Alomar pour l'album *Young Americans*, offrait à Bowie son premier numéro 1 aux États-Unis. Pendant que le chanteur triomphe ainsi en soulman de Philadelphie, que l'acteur campe un alien couturé sur mesure, l'homme, quant à lui, n'a plus guère que l'épaisseur d'une ombre. Comme si, à trop s'incarner en d'autres lui-même, il avait fini par se décharner, tel un vampire nourri de son propre sang, un zombie errant dans les décombres glaçants d'un charnier artistique trop rempli.

L.A. sous influence

En allant s'enchrister à Los Angeles, ville maudite du mirage hollywoodien, où planent encore l'odeur du sang de Sharon Tate et les ondes maléfiques des mabouls satanistes emmenés par Charles Manson, Bowie s'est rapproché un peu plus de l'enfer sur terre.
New York, quelques mois auparavant, l'avait regonflé d'une énergie vitale dont témoignait chaque note de *Young Americans*, alors que Los Angeles ne tarde pas à provoquer sur lui l'excès inverse, aidé (si l'on peut dire) par les Annapurna de cocaïne que voient passer ses narines.
Des Eagles à Fleetwood Mac, la coke est au milieu des années 1970 la guest-star la plus prisée des studios d'enregistrement californiens. Bowie n'a pas attendu d'accoster là-bas pour flairer, tel un chien de diamant, les précieux cristaux. Sauf qu'à Los Angeles, où il se sent emmuré vivant, rompant presque tous ses liens personnels et professionnels (notamment avec son manager Tony DeFries), la poudre de perlimpinpin va réveiller en même temps tous les démons qui le hantaient dans ses vies antérieures et dont il avait su assoupir pour un temps les mâchoires. Sur *The Man Who Sold the World* (1970) et *Hunky Dory* (1971), Bowie a établi une sorte de catalogue d'obsessions caverneuses (la société secrète occultiste Golden Dawn d'Aleister Crowley, les *"supermen"* nietzschéens...) et de troubles psychiques (paranoïa, schizophrénie) qu'il pensait pouvoir manipuler à distance, comme des éléments théâtraux destinés à nourrir son art. Avec les disques suivants, entre déphasage martien et relecture d'Orwell, il s'inventait une armure, multipliant les avatars pour mieux en domestiquer les éventuels dommages mimétiques. Perpétuellement en équilibre entre le réel et la (science) fiction, Bowie était parvenu à faire de ses vertiges personnels une sorte de sensation universelle – et, qui plus est, lucrative, populaire.
Mais au moment d'attaquer *Station to Station*, Bowie n'est plus maître de son jeu. L'homme qui venait d'ailleurs est surtout un homme qui semble n'aller nulle part, qui erre de "gare en gare" et surtout de rails en rails, artistiquement écartelé entre ses récents succès pop et son éternelle soif révolutionnaire, humainement déchiqueté par la poudre, l'absence de désir et la paranoïa aiguë. Victime d'hallucinations grand-guignolesques à base de sorcières voleuses de sperme et de cadavres dégringolant des toits, il ne se nourrit plus que de lait et de poivrons, conserve son urine au réfrigérateur et couvre les murs de sa maison d'inscriptions cabalistiques.
Pendant le tournage de *L'homme qui venait d'ailleurs*, il a commencé à écrire une autobiographie au titre ésotérique, *The Return of the Thin White Duke*. Le réalisateur Nicolas Roeg l'a laissé *profiler* lui-même le personnage de Thomas Jerome Newton, lequel va survivre au film pour devenir ce "mince duc blanc" dont Bowie va trimballer le spectre shakespearien durant toute l'année 1976 et jusqu'à la pochette de *Low* à l'aube de l'année suivante : corps en lame de sabre, cheveux couleur paille gominés en arrière, visage d'Auguste poudré à la Buster Keaton, chemise blanche et gilet noir, gestuelle décomposée d'automate aux mains en pics à glace. En filigrane de ce personnage transparent et sans affect, on entrevoit la silhouette trouble d'un dignitaire SS, ce supposé surhomme aryen qui fascine Bowie, lequel citait déjà Himmler dans *Quicksand*, quelques années plus tôt, et déclare à *Rolling Stone* presque sans plaisanter : *"J'aurais fait un parfait Hitler."* Il se rêve aussi en Sinatra des temps modernes, en homme puissant et multicarte autour duquel tournerait toute une industrie.

Naissance du Thin White Duke

Après le tournage du film, il envisage d'en écrire la musique et de s'extraire par ce nouveau médium d'un circuit rock qu'il méprise avec de plus en plus d'arrogance. Néanmoins, son label RCA compte capitaliser au plus vite sur le succès de *Fame*, et l'encourage vivement à revenir sur Terre pour enregistrer un nouvel album – et surtout un single du même bois. Bowie, un peu fumasse de se faire dicter ainsi son plan de vol, va opérer un détournement assez subtil de la commande.
Il réunit un groupe a priori configuré sur le même modèle que celui de *Young Americans*, avec pour agents de liaison le guitariste Carlos Alomar et le producteur Harry Maslin, auxquels s'ajoute une rythmique d'obédience funky composée de George Murray à la basse et de Dennis Davis à la batterie. Le guitariste Earl Slick et le pianiste du E Street Band de Springsteen, Roy Bittan, complètent cet attelage dont rien n'indique qu'il saura réinventer un langage musical comme Bowie l'a souvent fait par le passé. D'ailleurs, le premier titre mis en boîte, *Golden Years*, correspond aux attentes de RCA – qui l'aurait proposé sans succès à Presley –, avec ses tics doo-wop et le chant en montagnes russes d'un Bowie limite cabotin. Enregistré en un temps record aux

Station to Station représente une pièce charnière essentielle dans le lien qu'elle établit entre la jeune Amérique qui lui a apporté une gloire mondiale et la vieille Europe qu'il va bientôt rejoindre.

Sous l'œil de Geoff MacCormack en 1976.

© Geoff MacCormack/Genesis Publications

Cherokee Studios de Los Angeles fin 1975, *Station to Station* ne comporte que six titres, dont une splendide reprise de *Wild Is the Wind*, chantée à l'origine par Johnny Mathis pour le film du même nom en 1957 et réinterprétée par Nina Simone dix ans plus tard. Par la suite, Bowie répétera à l'envi ne pas se souvenir d'une seule seconde de l'enregistrement, tirant une dernière ligne moins blanche que les autres sur ce maudit séjour angeleno, *"cette putain de ville qu'on devrait rayer de la surface du globe"*.

Pourtant, dans sa discographie, *Station to Station* représente une pièce charnière essentielle dans le lien qu'elle établit entre la jeune Amérique qui lui a apporté une gloire mondiale et la vieille Europe qu'il va bientôt rejoindre. Notamment l'Allemagne où, avec Iggy Pop et Brian Eno, il va écrire au cours des trois années suivantes les plus importants chapitres de son histoire.

À Los Angeles, en studio, Bowie bassine tout le monde avec Can, Neu!, Kraftwerk, et le morceau *Station to Station*, long de dix minutes suffocantes, est à la fois la locomotive du disque et le wagon qui va raccrocher Bowie à l'avant-garde allemande. Il ouvre aussi la voie (ferrée) au *Trans-Europe Express* de Kraftwerk, l'année suivante, dans un beau mouvement de balancier. Crooner funambule sur *Word on a Wing*, mixant boogie-woogie et glam glycérique sur *TVC 15*, rhythm'n'blues discoïsant et guitares vipérines sur *Stay*, Bowie est plus que jamais sur ce disque un Dr. Frankenstein de génie.

Dans la réédition de 2010, outre l'album original délayé en plusieurs versions, on trouve le fameux concert du Nassau Coliseum d'Uniondale (près de New York) en mars 1976, témoignage de la tournée radioactive qui suivit l'album, durant laquelle Bowie, en Rudolph Valentino new-wave, incarna ce Thin White Duke jusqu'à l'outrance. Plusieurs chansons de *Station to Station* resurgiront cinq ans plus tard, plus poudreuses que jamais, sur la BO de *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée*. Forcément.★

Photographié par Masayoshi Sukita
pour la pochette de *Heroes*, 1977.

© Masayoshi Sukita/The David Bowie Archive 2012

Au pied du mur

En 1976, c'est un David Bowie complètement désorienté qui met le cap sur Berlin. Où il trouve son salut dans trois albums de légende : *Low, Heroes, Lodger.* **Par Jérôme Provençal**

Cela fait bientôt un siècle, depuis ces folles années libératrices ayant succédé à l'hécatombe de la Première Guerre mondiale, que Berlin, diffusant un tenace parfum de permissivité, apparaît comme un eldorado où chacun, connu ou inconnu, peut venir tenter sa chance et respirer un air plus intense.
Profondément meurtrie par l'atroce cauchemar du nazisme et le lourd fardeau – moral et matériel – qui en a résulté, la ville a su se redresser peu à peu et retrouver son éclat, y compris pendant les années de plomb (et de béton) de la Guerre froide, marquées avant tout par l'édification en août 1961 du Mur de la honte. Au cours de cette période, si Berlin-Est s'attache à survivre sous l'éteignoir communiste, Berlin-Ouest attire à lui – en particulier durant les années 1970, dans la foulée idéaliste de Mai 68 – nombre de jeunes, Allemands de l'Ouest (ceux-ci étant exemptés de service militaire en choisissant de vivre ici) ou étrangers, désireux de rompre avec le système capitaliste et d'expérimenter d'autres formes d'existence.
C'est dans cette ville à la fois souffrante et effervescente que David Bowie, lui-même en pleine phase de reconstruction, vient s'installer en 1976. Il en repart dès 1978 mais, aussi brève fût-elle, cette expérience berlinoise va se révéler extrêmement fertile et va déposer en lui une empreinte indélébile. En témoignent non seulement les confessions qu'il a pu livrer depuis dans des entretiens mais aussi, tout récemment, *Where Are We Now?*, chanson avec laquelle il a effectué un retour surprise après dix ans de silence. Illustrée par un clip de l'artiste-vidéaste américain Tony Oursler, cette ballade maussade sonne en effet comme une ode fervente à Berlin, les paroles égrenant, en un chapelet nostalgique, les noms de quelques-uns des lieux (la Potsdamer Platz, le grand magasin KaDeWe, le mythique club Dschungel, équivalent du Palace ou du Studio 54...) que le Starman désenchanté aimait à fréquenter lorsqu'il vivait là-bas. En outre, le nouvel album *The Next Day* arbore une pochette qui détourne celle de *Heroes* (1977), segment central de ce qui est communément considéré comme la trilogie berlinoise de Bowie – *Low* (1977) et *Lodger* (1979) en constituant les deux autres parties.

David et Iggy à Berlin-Ouest

Début 1976, après avoir sorti l'album *Station to Station* avec lequel il donne naissance au personnage du Thin White Duke, Bowie part en tournée d'abord aux États-Unis, puis en Europe, s'arrêtant notamment à Londres où il donne six concerts triomphaux au mois de mai. À l'issue d'un de ces concerts, il fait la connaissance de Brian Eno, qui va devenir son principal partenaire musical – avec Iggy Pop – pour les deux ans (et trois albums) à venir. Une photo prise lors de ce séjour londonien, qui le montre saluant la foule d'un geste raide évoquant le salut hitlérien, suscite une vive polémique accentuée par des déclarations ambiguës sur le fascisme et le nazisme faites auparavant, auxquelles viennent s'ajouter en septembre de nouveaux propos provocateurs publiés dans le magazine *Playboy* [1]. Passant d'un alter ego à l'autre et faisant une consommation immodérée de cocaïne depuis qu'il vit à Los Angeles, Bowie, caméléon complètement camé, souffre d'évidents troubles de la personnalité et semble de moins en moins bien contrôler son image publique. Il prend alors la décision de fuir les tentations californiennes pour s'installer dans un chalet en Suisse ...

avec femme (Angie) et enfant (Zowie), mais ce nouvel environnement ne freine en rien sa consommation de "coco", bien au contraire...
À l'automne 1976, Bowie choisit de mettre le cap un peu plus à l'est et émigre à Berlin, ville dont l'aura crépusculaire et l'atmosphère libertaire exercent sur son (proliférant) imaginaire une forte stimulation. Cet emménagement lui permet d'entrer en contact direct avec deux de ses grandes obsessions artistiques : l'expressionnisme allemand (il va se rendre en pèlerinage au musée de Grunewald consacré au mouvement Die Brücke) et le Krautrock, auquel il porte un intérêt passionné, avec une prédilection pour Kraftwerk, Tangerine Dream et Neu!.
Bowie n'est pas venu tenter seul l'aventure berlinoise : il a entraîné avec lui l'un de ses amis, et non des moindres, puisqu'il s'agit d'Iggy Pop – lequel aimerait bien, lui aussi, parvenir à en finir avec la drogue. Les deux acolytes vont partager un vaste appartement, dans un immeuble situé au numéro 155 de la Hauptstrasse [2], large artère sans grand caractère qui traverse Schöneberg, quartier faisant alors partie du secteur américain de Berlin-Ouest. Sans être aussi animé et imprégné d'esprit contestataire que Kreuzberg, son remuant voisin, Schöneberg ne manque toutefois pas d'attraits, notamment aux yeux de la communauté gay qui y trouve plusieurs repaires, à commencer par le Anderes Ufer, un café ouvert en avril 1977 et situé au numéro 157 de la Hauptstrasse. Inutile de dire que David Bowie et Iggy Pop n'ont pas tardé à en devenir des habitués.
Par ailleurs, ils fréquentent assidûment Romy Haag, transsexuel haut en couleur et l'une des figures les plus emblématiques de la faune berlinoise de ces années-là, avec lequel Bowie entretient une liaison. Ouvert en 1974, et tout simplement baptisé Chez Romy Haag (en français dans le texte), son club/cabaret va rapidement devenir un des temples de l'ère disco, que ne manquent pas de visiter les rock stars de passage à Berlin (de Lou Reed à Mick Jagger, en passant par Bryan Ferry ou Freddie Mercury).

Low, album schizophrène

S'adaptant parfaitement aux mœurs locales, Bowie et Iggy semblent désormais préférer la bière fraîche à la poudre blanche et, ne tombant pas dans le piège du "sucre brun" (l'héroïne étant alors très prisée à Berlin), ils se défont petit à petit de l'emprise des drogues. Ne pas croire pour autant que les deux compères passent leur temps à picoler et à zoner dans les cafés ou les clubs. Au contraire, ils travaillent beaucoup, Bowie s'adonnant avec ferveur à la musique ainsi qu'à la peinture.

Son installation à Berlin lui permet d'entrer en contact direct avec deux de ses grandes obsessions artistiques : l'expressionnisme allemand et le Krautrock.

À quelques minutes en vélo – le moyen de locomotion favori de Bowie à Berlin – de la Hauptstrasse, et à proximité immédiate de la Potsdamer Platz (réduite alors à l'état de no man's land, cerné par le Mur), se trouvent les studios Hansa, entrés dans la légende rock grâce aux albums que les deux lascars vont y mettre en boîte.
Low est le premier disque de Bowie réalisé (en partie) aux studios Hansa : si les sessions d'enregistrement ont eu lieu durant l'été 1976 au fameux Château d'Hérouville, le mixage a été réalisé à Berlin à l'automne (sous la triple supervision de Bowie, Tony Visconti et Brian Eno), l'album étant sorti en janvier 1977, quelques jours après le 30e anniversaire de Bowie. Bien que venant d'un chanteur réputé pour ses fantaisies et autres palinodies, *Low* désarçonne plus d'un auditeur.
Beaucoup restent perplexes devant sa scission en deux faces radicalement distinctes : la face A à la coloration pop-funk, sur laquelle figure le tube *Sound and Vision*, et la face B, faite uniquement de morceaux instrumentaux, atmosphériques et synthétiques, sur lesquels se ressent nettement la double influence de la Kosmische Musik et de Brian Eno, parti depuis plusieurs années à la conquête de nouveaux espaces sonores. Reflet des déchirements intérieurs de son auteur, dont – le titre de l'album est assez clair – le moral est loin d'être au plus haut, *Low* prend la forme d'un disque foncièrement schizophrénique et apparaît toujours, trente-six ans après sa sortie, comme une irréductible anomalie.

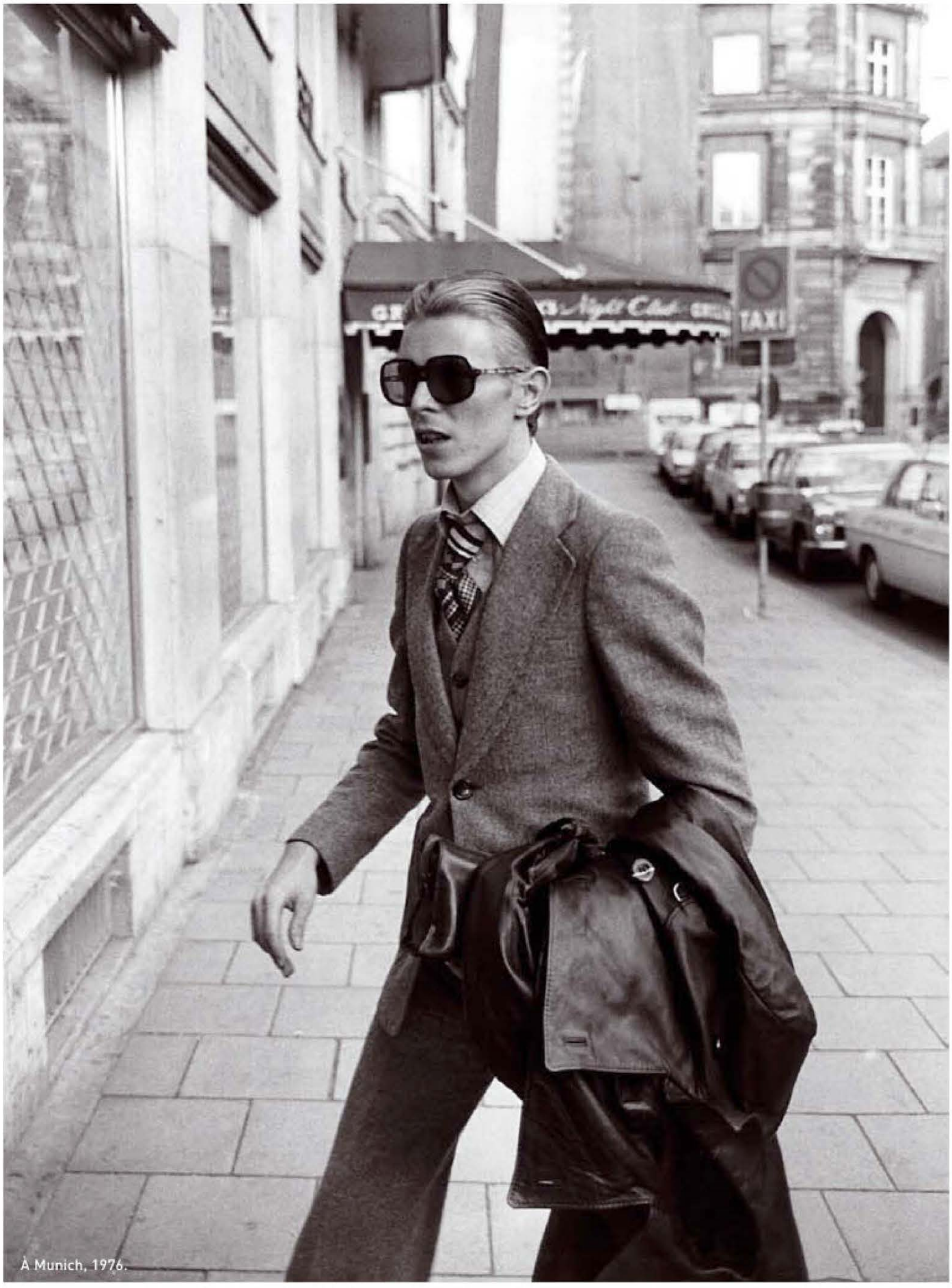
Heroes, album en phase

Entièrement élaboré aux studios Hansa durant l'été 1977, et sorti au mois d'octobre, *Heroes* est le seul album 100 % berlinois de Bowie – un album auquel le guitariste Robert Fripp, complice de Brian Eno, a également participé. Dans la continuité de *Low*, *Heroes* oppose à la face A percutante et enjouée une face B planante et dépouillée, dont trois des cinq morceaux sont instrumentaux. La chanson qui synthétise le mieux les sentiments contradictoires de Bowie, de l'euphorie à la mélancolie, est sans conteste celle qui donne son titre à l'album et lui offre un accès direct à la postérité : hymne à la liberté et à l'amour, *Heroes* exprime avec une parfaite immédiateté pop cette foi vibrante, individuelle ou collective, qui seule peut soulever les montagnes ou abattre les murs.
En octobre 1987, à l'occasion des festivités du 750e anniversaire de Berlin, et tandis que le Mur craquèle déjà sous l'effet de la perestroïka, Bowie viendra entonner cet hymne sur une scène montée devant le Reichstag, à portée d'oreille des habitants de l'Est : s'ensuivront des affrontements et des arrestations, le régime communiste refusant encore de se rendre à l'évidence.

Lodger, album chercheur

Paru en 1979, un an après le double album live *Stage*, *Lodger* est compris dans la trilogie berlinoise bien qu'il ait été enregistré et mixé entre Montreux et New York – où Bowie est parti vivre dans le courant de l'année 1978. Il s'agit plus exactement du troisième volet de la trilogie Eno-Bowie, la collaboration entre les deux hommes ayant pris fin avec ce disque moins réputé que les deux précédents mais non moins étrange : alliage de pop-rock oblique et de world-music, proche de ce que les Talking Heads élaborent (également avec Eno) à la même époque, son contenu s'avère même assez déjanté et peu propice à la consommation de masse.
Avant de quitter Berlin, Bowie y tourne, sous la direction de David Hemmings (oui, celui de *Blow Up*), dans *Just a Gigolo* (1978), film qui végéterait aux oubliettes sans sa présence et celle de Marlene Dietrich (qui joue ici, à 77 ans, son ultime rôle). Au cinéma, l'écho de son passage à Berlin se répercute encore, sur un mode plus sulfureux, avec le très controversé *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...* (1981), dans lequel Bowie apparaît brièvement et dont il signe la bande originale (composée de morceaux issus des disques berlinois, pour certains réarrangés).
A New Career in a New Town, s'intitule une des chansons de *Low*. Entrant dans une nouvelle décennie, Bowie ouvre un nouveau chapitre dans sa carrière et dans sa vie (Angie et lui divorcent en février 1980), mais les pages écrites à Berlin vont rester à jamais gravées dans sa mémoire.★

1. À lire sur www.bowiegoldenyears.com/articles/7609-playboy.html/
2. Adresse devenue un point de passage obligé de plusieurs visites guidées sur les traces du passé. À lire : *La Trilogie Bowie-Eno* de Matthieu Thibault (Le Camion Blanc, 2011) et *Berlin Sampler* de Théo Lessour (Ollendorff & Desseins, 2009).



À Munich, 1976.

© Interfoto/Dalle

Avide Bowie

Les années 1980 se sont piteusement achevées pour Bowie, banalisé en yuppie chic et toc pour MTV et Pepsi. Marquées par une cocasse entrée en bourse et un retour progressif aux affaires, les années 1990-2000 confirmeront surtout une chose : son influence n'a jamais pâli.
Par Christophe Conte

Pour pointer une date qui cristallise plus que toutes les autres les raisons pour lesquelles les choses ont commencé à clocher dans la carrière de Bowie à partir des années 1980, allons directement jusqu'au mois de février 1997. Au moment où il inaugure son étoile sur Hollywood Boulevard, de l'autre côté de l'Amérique, à Wall Street, David Bowie entre en bourse. Les actions Bowie (Bowie Bonds), suite à un emprunt obligataire de 55 millions de dollars garanti par les royalties de son catalogue, lui permettent d'amasser d'un coup une énorme fortune que ses futurs albums rembourseront en temps voulu aux investisseurs institutionnels qui ont pris le risque d'un tel pari. En dehors du joli coup financier, inédit à cette échelle pour un chanteur, ce qui chatouille un peu, c'est le cynisme avec lequel Bowie présente alors cette opération boursière soutenue par les plus gros rapaces de Wall Street, n'hésitant pas à parler d'acte *"subversif"*.
L'année précédente, il a incarné Andy Warhol pour les besoins du film de Julian Schnabel consacré à Jean-Michel Basquiat, et la tentative de faire passer pour une démarche warholienne cette histoire de grosses pépettes en dit long sur l'état d'esprit qui anime alors Bowie. Vingt ans plus tôt, il était question d'être un héros *"juste pour un jour"*, désormais on devient Crésus en une journée grâce aux marchés financiers. Warhol avait fait de n'importe quel objet manufacturé ou marque une œuvre d'art, Bowie inversait la vapeur en faisant de lui-même une marque, un objet de spéculation désincarné, une valeur fluctuante. Après avoir été l'artiste de l'incarnation, l'homme caméléon à multiples vies, il n'hésitait pas à devenir celui de la désincarnation, voire de la désintégration.
On verra dans la pochette de *Hours...*, l'album qui suit en 1999 cette affaire de bourse, une sorte de tentative de rédemption, comme toujours par l'image, avec un détournement de la *Pietà* de Michel-Ange montrant un Bowie mourant dans les bras d'un autre. L'imagerie des albums suivants, *Heathen* (2002) ou *Reality* (2003), tournera aussi autour d'une même idée des spectres et des avatars, comme si le Bowie de chair et de sang n'avait plus existé à partir du moment où il s'était dilapidé en obligations de papier. De fait, il disparaîtra ensuite totalement jusqu'à la parution aujourd'hui de *The Next Day*, titre (et clip, et pochette !) ô combien révélateur encore d'une seule et lancinante obsession : mourir aussi extraordinairement qu'il a vécu.

Major Tom était un junkie
L'idée de la désacralisation du "héros" remonte aux premières heures des années 1980 avec la parution de *Scary Monsters (and Super Creeps)*. Fin 1979, Bowie a enregistré une version acoustique de *Space Oddity* (le titre clé de sa mise en orbite artistique dix ans plus tôt) pour les besoins de la face B de sa reprise d'*Alabama Song* de Bertolt Brecht et Kurt Weill, sortie en single en février 1980. Au détour d'*Ashes to Ashes*, le premier titre à émerger du futur album, Bowie rectifie le portrait du Major Tom, l'astronaute idéaliste perdu dans les étoiles depuis 1969, qu'il fait brutalement redescendre sur terre pour mieux le qualifier de *"junkie"*. L'autoportrait est saisissant, voire effrayant *("scary")*, mais la chanson tellement scintillante et accrocheuse, avec ses claviers en lames

Le *Serious Moonlight Tour* (la tournée de *Let's Dance* aux 2,6 millions de billets vendus en 8 mois) à Winnipeg, Canada, le 14 septembre 1983.

© Denis O'Regan/Getty Images

de verre et son refrain biblique, que l'on n'y prête pas spécialement attention sur le moment.
Il faut dire qu'en ce début de décennie la cote de Bowie n'a jamais été aussi élevée, et les multiples ressacs de la new-wave entraîneront pendant des années des clones par dizaines dans les hit-parades anglais. De David Sylvian (Japan) à Human League, Visage, Duran Duran, Ultravox, Depeche Mode et de bien pires encore, tout le royaume des poseurs pop de l'époque va aller braconner dans les multiples penderies, les coiffures et les différentes périodes musicales de celui qui incarne le mieux la modernité et la *fashion* de l'époque. Le spectre de son influence est large puisque les gothiques de Bauhaus ressuscitent Ziggy Stardust au même moment où les Londoniens rockabilly de The Polecats raniment *John I'm Only Dancing*.
Scary Monsters est la réponse de Bowie à cette jeunesse qui lui fait les poches. Un album au son futuriste parfois un peu artificiel mais qui contient de vrais tubes pour les radios (contrairement à *Lodger*) et dont les clips vont nourrir les premières télés musicales. C'est pourtant la vieille garde des Robert Fripp, Carlos Alomar ou Roy Bittan (et même Pete Townshend sur *Because You're Young*) qui simule ce virage new-wave dans le prolongement des inventions d'Eno qui continuent d'irriguer tout le son de l'époque. On prendra ici le risque d'en faire hurler certains, mais c'est également le dernier des grands albums de David Bowie, du moins le dernier de ceux qui vieillissent convenablement.

L'ère pub et fric

L'écoute de *Let's Dance*, aujourd'hui, rend en revanche beaucoup plus perplexe.
Il s'agit pourtant de l'album le plus rentable et celui qui lui aura demandé le moins d'effort, puisque l'enregistrement fut plié en dix-sept jours à New York, Nile Rodgers ayant entièrement pris les choses en main à partir de demos qui n'indiquaient en rien le résultat final.
La chanson-titre, énorme tube des dancefloors en 1983, était ainsi à •••

l'origine une folk song. Conscient qu'il fallait marquer une rupture franche par rapport à la période précédente, dominée par un désir de marier avant-garde et pop, Bowie sollicita le sorcier de Chic dans un seul et unique but : casser la baraque mondialement avec un album facile d'accès, dansant, clinquant, au diapason des années pub et fric dont il deviendra d'ailleurs très vite la bande-son.
Arborant un look à l'avenant, cheveux péroxydés et costumes croisés bouffants, Bowie ne joue plus trop sur l'ambiguïté androgyne mais affiche une espèce de virilité publicitaire qui connaît son apogée avec le clip de *China Girl*, reprise cheap du morceau coécrit avec Iggy Pop à l'époque de *The Idiot*. Si ce recadrage artistique lui procure un succès commercial indéniable (l'album est classé numéro 1 à peu près partout), il a aussi pour effet de rendre Bowie soudainement très banal et superficiel, mais c'est bien la nature d'un caméléon de se fondre dans le décor de son époque. C'est plus volontiers à travers ses incursions au théâtre *(Elephant Man)* ou au cinéma *(Les Prédateurs, Furyo)* qu'il parviendra encore le mieux à cultiver sa distinction, quand son génie musical se désagrégera avec une inquiétante rapidité sur les albums *Tonight* (1984) et *Never Let Me Down* (1987) qui ne contiennent pas trois bonnes chansons à eux deux. Les tournées *Serious Moonlight* et *Glass Spider*, avec leur stylisme repoussant, leur glacis sonore FM aux hormones funk digitalisées et leurs simagrées prétentieuses (la séquence Hamlet est notamment très embarrassante) font du Bowie des années 1980 un produit sans aspérité capable de remplir des stades et d'attirer des sponsors pour boissons gazeuses. Quant à son duo cabotin avec Mick Jagger le temps d'une reprise de *Dancing in the Street* de Martha and the Vandellas, il ne fait que rehausser l'autre super-collaboration de la décennie, son joint-venture avec le groupe Queen le temps du single *Under Pressure*.
Comparées à la richesse exceptionnelle des années 1970, ces eighties pour Bowie font autant pâle figure que le Pierrot enfariné d'*Ashes to Ashes*, qui en sera d'ailleurs le seul personnage marquant. Mais le calvaire sonore et visuel qu'il nous inflige durant ces années-là n'est pas tout à fait terminé. Un peu honteux d'avoir laissé sortir un album aussi médiocre que *Never Let Me Down*, Bowie veut marquer le coup. Pour la première fois depuis The Kon-rads en 1963, il va intégrer un groupe, Tin Machine, se fondre (presque) anonymement parmi quatre individus qui moulinent du blues-rock tirant parfois vers le hard, un brouet où la voix de Bowie tente de se faire une place entre les barbelés de guitares de Reeves Gabrels et l'enclume rythmique des frères Sales. Tout ce joli monde enregistre en Suisse et donne vraiment à voir le spectacle du rock yuppie dans ce qu'il a de plus répugnant. Il faudra deux albums avant que la plaisanterie cesse et que Bowie envisage son futur autrement qu'en ventilateur à idées foireuses.

Tina Turner et David Bowie réunis pour une pub Pepsi, 1987.

Le Bowie des années 1980 est un produit sans aspérité capable de remplir des stades et d'attirer des sponsors pour boissons gazeuses.

L'amour du risque
Une génération encore est sortie de terre avec de l'ADN de Bowie plein les cellules. Les Suede, The Auteurs, Blur ou Pulp, sans parler de Morrissey, redorent chacun à leur façon le blason du Thin White Duke ou de Ziggy. Un regain d'intérêt qui coïncide au début des années 1990 avec le démarrage d'un *Sound+Vision Tour* où Bowie va enfin accepter de rejouer sur scène les titres emblématiques de son répertoire, le tout assorti d'une mise en scène plus élégante et sobre que celles des tournées précédentes. Les dix années qui séparent les albums *Black Tie White Noise* (1993) et *Reality* (2003) seront ainsi ponctuées par des concerts qui figurent parmi les plus incandescents de sa carrière.
En studio également, Bowie a retrouvé le goût du risque, même si cela ne donnera naissance à aucun chef-d'œuvre comparable à *Hunky Dory, Station to Station* ou *Low*. S'il s'affiche souvent aux côtés de jeunes musiciens en vue comme ce fut le cas avec les Pixies, Nine Inch Nails, Placebo, TV on the Radio ou Arcade Fire, c'est d'abord en comptant sur la réactivation de son passé qu'il envisage son présent. Il remet ainsi le couvert successivement avec Nile Rodgers sur le bouillonnant et partiellement réussi *Black Tie White Noise*, et surtout avec Brian Eno pour *Outside* (1995), un disque tentaculaire où Bowie semble vouloir mettre à jour tous ses logiciels en même temps, au risque de tout faire buguer, zigzaguant entre rock expérimental bruitiste et electro pour un résultat étouffant mais passionné à défaut d'être passionnant.
Avec *Earthling*, qu'il choisit de produire lui-même en 1997, il tente même une greffe de rythmiques drum'n'bass après avoir fréquenté Goldie et Photek, mais la présence à bord de ses bûcherons habituels, notamment le funeste Reeves Gabrels et ses guitares encore plus empesées que celles des Smashing Pumpkins, empêche Bowie de recoller totalement à l'époque. *Hours...* poursuivra dans cette veine, en plus convivial, avant le retour au bercail de Tony Visconti pour *Heathen* et *Reality*, des albums loin d'être indignes mais dont l'écoute provoque plus de convulsions que de réel plaisir. Quant aux actions Bowie, elles ont été retirées du marché dix ans après leur mise en service, en 2007, en plein trou noir artistique pour Bowie. Lequel préférait alors sans doute faire le compte de ses bénéfices plutôt qu'écrire des chansons. Pendant ce temps-là, la bourse aux rumeurs et les spéculations morbides auront en revanche tourné à plein.★

La résurrection

Rompant un silence de dix ans, David Bowie publie en 2013 *The Next Day*. Bonne nouvelle : il n'est pas mort. Mais est-il encore vivant ? Verdict. **Par Christophe Conte**

Si l'on reconnaît un grand maître à son art de maîtriser le temps, alors David Bowie est venu confirmer qu'il était le plus grand des maîtres. Depuis dix ans et la sortie de *Reality*, il avait ainsi presque totalement disparu de la vie publique et artistique, laissant grandir les rumeurs les plus funestes (maladie cardiaque aiguë, cancer) sans jamais prendre la peine d'apporter le moindre démenti, jouissant sans doute délicieusement du nouveau coup qu'il préparait en secret. Trompant même la vigilance flicarde d'internet, il est parvenu à prendre tout le monde par surprise en postant à l'aube du 8 janvier dernier, jour de son 66e anniversaire, un nouveau morceau au titre facétieux, *Where Are We Now?*, accompagné de l'annonce d'un nouvel album à paraître deux mois plus tard. Durant cette folle journée où Twitter faillit bien imploser d'allégresse, les informations relatives à ce come-back de l'enfer furent distillées avec un certain génie : le clip dérangeant de l'artiste Tony Oursler, la pochette de *The Next Day* et son détournement situationniste de l'image iconique de *Heroes*, les premiers indices sur l'enregistrement délivrés par Tony Visconti, producteur fidèle promu porte-parole d'une opération millimétrée. Les premières écoutes organisées par la maison de disques renforçaient le caractère exceptionnel, voire irrationnel, de ce moment légèrement messianique. Ce ramdam en valait-il la chandelle ? Oui et non.

En 2013, devant une photo avec William Burroughs prise par Terry O'Neill en 1974.

© Jimmy King

Les grandes heures de Bowie

The Next Day, douchons d'emblée les ardeurs, n'est ni le nouveau *Hunky Dory* ni l'équivalent de *Station to Station* ou *Heroes*, malgré sa référence appuyée à ce dernier et à la période berlinoise des années 1970 où Bowie et Brian Eno inventèrent "le jour d'après" de la musique pop. Alignant quatorze titres (et trois autres en bonus pour les éditions limitées), il n'est pas non plus nimbé de cette mélancolie crépusculaire que laissait supposer *Where Are We Now?*, ballade trompe-l'œil que contredit *The Next Day*, la tonitruante chanson d'ouverture de l'album. Un riff et une rythmique limite glam, la voix de Bowie d'emblée au bord de la rupture, un refrain scandé et des guitares qui évoquent le Robert Fripp de *Scary Monsters*, le décor ainsi posé dévoile une envie furieuse de jouer avec les grandes architectures bowiesques.
L'ensemble, malgré une production assez proche de *Heathen* ou *Reality*, renvoie clairement au passé, par exemple à Kurt Weill que *Dirty Boys* semble chercher à accorder aux tumultes du nouveau siècle. *The Stars (Are Out Tonight)*, conquérant second single, laisse aux guitares d'Earl Slick le meilleur rôle alors que sur *Love Is Lost* Bowie reprend vocalement le dessus dans un registre théâtral parasité malheureusement par une batterie enclume pas forcément très judicieuse. *Valentine's Day*, une pop song qui constitue sans doute le single le plus évident de l'album, évoque le Morrissey des années 1990, y compris dans la production un peu *middle of the road*, alors qu'au contraire *If You Can See Me* étouffe sous l'ambition de vouloir faire gigantesque, avec une rythmique affolée qui frise avec le prog et un parti pris vocal ingrat et âpre, aux limites de l'exultation nihiliste. *I'd Rather Be High*, avec son élan héroïque et son refrain en escalier, comme le subtil *Boss of Me* et sa ligne mélodique complexe reconnectent encore l'album avec la période *Heroes/Lodger/Scary Monsters*, mais avec des adjuvants d'hormones typiques de la façon dont Bowie conçoit le rock depuis maintenant vingt ans. *Dancing Out in Space*, quasi rockabilly dans sa structure, laisse encore une fois les guitares serpenter autour de la voix comme pour l'étouffer, alors que *How Does the Grass Grow?* accorde un peu plus d'espace à Bowie pour respirer, ce dont il ne se prive pas avec un refrain en forme de *"Ya-ya-ya"* badins portés par un piano martial. C'est aussi le premier titre où l'on entend distinctement une guitare acoustique, parasitée toutefois par un solo électrique bavard.
Set the World on Fire et son riff hard-rock (allumez le feu ?) ferait la joie des stades si Bowie finissait par se laisser convaincre de remonter sur scène.
You Feel so Lonely You Could Die, une ballade au piano prise en écharpe par des chœurs grandioses, semble indiquer la redescente en planeur vers le final étrange de *Heat*. Un morceau atmosphérique où Bowie chante comme le Scott Walker des années 1980 mais qui part un peu en torche vers les récifs anxiogènes des BO de thriller, avec l'arrivée de bouffées de cordes dissonantes. Il faudra mieux l'apprivoiser, le laisser décanter un peu, pour déterminer si *The Next Day* est une étape réellement fondamentale dans la carrière de Bowie ou simplement la coda acceptable d'une trajectoire de toute façon exceptionnelle.★

The Next Day (Columbia/Sony), sortie le 11 mars.

La #2

galaxie Bowie

D'une curiosité insatiable, toujours aux aguets, Bowie a su découvrir les talents et les partager. Iggy Pop, Lou Reed, Tony Visconti, Brian Eno et tous ses fidèles collaborateurs peuvent en témoigner. Tout comme ses nombreux héritiers, qui ne se sont pas privés de cette aura fantastique. Exploration du système Bowie.

Le défricheur

Bowie, Iggy Pop et Lou Reed au Dorchester Hotel, Londres, juin 1972.

© Mick Rock/Retna

Curieux et généreux, David Bowie est doué d'un véritable talent pour découvrir des musiciens et les lancer. La preuve avec Lou Reed, Iggy Pop et Mott the Hoople. **Par Bruno Juffin**

En mars 1967, les curieux présents aux concerts londoniens des Riot Squad sont témoins d'une scène déroutante. Au moment d'interpréter un titre de sa plume, *Little Toy Soldier,* le chanteur maquillé en Pierrot s'empare d'un fouet, puis entreprend de rosser copieusement son saxophoniste. Le refrain servant de prétexte à cette séance de flagellation se situe aux antipodes des thèmes en vogue durant ce printemps de l'amour : en intégrant à sa comptine deux lignes d'un titre du Velvet Underground, *Venus in Furs ("On your knees, little Sadie/Little Sadie on your knees/Taste the whip, in love not given lightly/Taste the whip and bleed for me...")*, David Bowie vient de faire entrer le serpent du sadomasochisme dans l'éden du rock anglais (et dans la boîte à jouets de sa chanson, où les sévices corporels s'invitent nuitamment). Bien que condamnée à attendre 2012 pour bénéficier d'une sortie officielle (sur *The Last Chapter: Mods & Sods*, album posthume d'un groupe éphémère), la chanson témoigne de la promptitude du jeune Bowie à s'approprier l'univers d'autrui.

Ayant découvert *The Velvet Underground & Nico* fin 1966 (son manager Ken Pitt a ramené d'une entrevue new-yorkaise avec Andy Warhol un exemplaire promotionnel de l'album), il s'empresse à la fois d'en nourrir son écriture et d'en interpréter l'un des titres les plus marquants : en enregistrant en avril la première reprise anglaise de *I'm Waiting for the Man,* les Riot Squad gagnent leurs galons de groupe culte. Et offrent à leurs (rares) fans une variation *gay friendly* sur cette histoire de junkie en quête d'un fix, la substitution du verbe *"to spit"* (cracher) au *"to split"* (se casser) de *"And then you gotta split because you got no time to waste"* ayant pour effet de modifier l'enjeu de la transaction à 25 dollars – et de la transposer des trottoirs de Harlem à ceux de Christopher Street.

Lou Reed à Londres

Si le jeune Bowie est l'un des plus notoires chapardeurs du rock, il se démarque du commun des aigrefins •••

musicaux en tirant vers le (très) haut l'art du pastiche. Fin 1971, *Queen Bitch (some V. U., White Light returned with thanks)* devient la meilleure chanson du Velvet Underground à n'avoir pas été écrite par Lou Reed. Début juillet 1972, c'est en invité de marque de Bowie que Lou fait ses premiers pas sur une scène anglaise ; une semaine plus tard, on est au King's Cross Cinema lorsqu'il y étrenne dans la nuit du 14 au 15 les chansons de son premier album solo. La mode étant aux *all-nighters* (soit aux concerts commençant à minuit et se prolongeant jusqu'à l'aube), c'est au petit matin que le songwriter somnambule apparaît enfin, en équilibre précaire sur des *platform boots* argentées, maquillé comme une actrice du muet, vêtu d'un genre de Nudie Suit [1] en satin noir et épaulé par les Tots, pâles copies des Spiders from Mars.

Car, en l'espace de six mois (les deux hommes ont fait connaissance fin 1971, lors de la première visite de Bowie à New York), Lou est passé du statut d'inspirateur à celui de protégé de David, qui lui a promptement proposé ses services en tant que producteur.

Enregistré à Londres durant l'été 1972, l'album issu de leur collaboration va tourner le dos à la stridence adolescente du glam pour en inventer une variante délicate, doucereuse et insidieusement libidineuse. Dorlotées par le piano de Mick Ronson, la basse d'Herbie Flowers et les chœurs haut perchés de Bowie, les chansons de *Transformer* orchestrent une rencontre entre le Manhattan d'Andy Warhol et le Berlin décadent du film *Cabaret*, offrent à la fellation sa première incursion dans le Top 10 (où *Walk on the Wild Side* familiarise la planète éberluée avec les mœurs en vigueur dans la backroom du Max's Kansas City) et à l'inventeur du parler/chanter une résurrection inespérée. Trois ans après avoir mis en bière le Velvet Underground, Lou Reed devient le Chuck Berry des deux décennies à venir ; passées quasi inaperçues lors de leur sortie, ses chansons équivoques vont radicalement remodeler l'imaginaire rock. Et le devoir pour une large part à l'entregent d'un fan visionnaire nommé David Bowie.

Un trio pour dominer le monde

L'interview accordée par Bowie au *Melody Maker* du 22 janvier 1972 contient deux déclarations chocs. Initialement éclipsé par le *coming out* du chanteur bisexuel, le dévoilement de sa stratégie globale témoigne pourtant d'une clairvoyance hors du commun : en pleine hégémonie du rock incontinent (qu'il soit heavy ou progressif), l'homme qui s'apprête à devenir Ziggy soutient que lui-même et deux quasi-inconnus nommés Iggy Pop et Lou Reed vont *"dominer le monde"*.

La forfanterie n'étant en aucune manière incompatible avec un goût musical très sûr, Bowie vient d'écrire l'histoire musicale des années 1970 et 1980.

Mais si Lou doit à l'acidité rusée de son écriture de devenir une star (trentenaire...) dès la sortie de *Transformer* (novembre 1972), l'animalité voyoute d'Iggy fiche la pétoche aux *pop kids*.

Bowie lui ayant offert de relancer sa carrière dès leur rencontre au Max's Kansas City, l'Iguane, pestiféré dans son Amérique natale, prend rendez-vous avec les îles Britanniques. Commencée au King's Cross Cinema (où, le 15 juillet, Iggy, James Williamson et les frères Asheton offrent aux insomniaques londoniens la primeur de bluettes intitulées *Sick of You* ou *Cock in My Pocket*), l'épopée anglaise du *"garçon le plus oublié du monde"* se poursuit quelques jours plus tard à l'hôtel Dorchester. Les cheveux argent et un paquet de clopes entre les dents, un Iggy échappé de l'asile y roule des yeux furieux, flanqué de deux infirmiers nommés Lou et David. Fascinante sur les photos d'époque, sa dangerosité se retrouve bridée dans les studios londoniens, où des sessions chaotiques accouchent d'un grand disque malade, à la fois médusant de férocité et étrangement maigrelet. Héritant de la mission impossible de tirer de ces enregistrements un brûlot digne de son titre – *Raw Power* –, Bowie va à la fois tenter de les requinquer et s'attirer l'ire d'Iggy, pour qui *"ce putain de rouquin a niqué mon album"*.

Pour niquer leur carrière, les Stooges n'ont toutefois besoin de l'aide de personne. Quand, en février 1974, un Iggy ensanglanté encourage un public de bikers à le bombarder d'encore plus de *"glaçons, de bonbons, de grenades et d'œufs"*, l'ultime concert (passé à la postérité via le pirate *Metallic KO*) de la tournée américaine *Raw Power* vire au *freak show* – ce qui n'empêche ni le virus *Search and Destroy* d'incuber en secret ni un Bowie post-Ziggy et un Iggy post-junkie de se rabibocher, puis de collaborer à Berlin sur une paire de chefs-d'œuvre, *The Idiot* et *Lust for Life* (album dont la très libidineuse chanson-titre suggère que *"l'amour, c'est comme d'hypnotiser les poulets"*, adage pouvant éventuellement expliquer la popularité seventies de la coupe de cheveux en forme de crête de gallinacé).

La mèche Mott the Hoople

Par son indéfectible soutien aux parrains américains du punk, Bowie a contribué à allumer la mèche de l'explosion destroy – cinq ans après, les Sex Pistols se feront les ratiches sur le *No Fun* des Stooges et le *Roadrunner* d'un épigone bostonien de Lou Reed, Jonathan Richman. Sa fibre propagandiste ne se focalise toutefois pas uniquement sur les fils mal-aimés de New York et Detroit. En dépit d'un revers initial – l'absence de voix de Freddie Burretti vouant à l'échec le projet visant à faire de ce ravissant styliste le prototype de Ziggy Stardust –, Bowie le survivant (les observateurs du microcosme pop londonien l'ont successivement vu troquer la défroque de bluesman de sa période Manish Boys pour la panoplie Mod de l'épisode Davy Jones & the Lower Third, puis passer de la ritournelle sous influence Anthony Newley au folk alambiqué en vogue chez les fans de T.Rex) va prouver que les vies anglaises peuvent connaître un considérable nombre d'actes.

Et faire bénéficier de ses talents de pygmalion un groupe sans domicile musical fixe, longtemps tiraillé entre la vocation de nouveau Dylan de son chanteur et le goût du guitariste pour les riffs des Kinks et des Stones. En faisant cadeau à Mott the Hoople d'un hit monumental, dans lequel vont se reconnaître tous les fans de glam, Bowie remet au goût du jour l'un des premiers commandements du rock'n'roll : vivre vite, au risque de ne pas faire de vieux os. Avec son apologie du séparatisme teenage *("j'ai pas besoin de télé du moment que j'ai T. Rex")* et sa façon de faire de l'âge de 25 ans l'antichambre de la sénilité, *All the Young Dudes* devient le manifeste officieux de la première tribu post-hippie. En étrennant ses *platform boots* aux concerts de Mott the Hoople (qu'il suit avec dévotion lors de leurs tournées provinciales, jouant à cache-cache avec les contrôleurs des trains et dormant sur les marches des mairies), un gringalet nommé Mick Jones entre alors en rock'n'roll comme d'autres en religion. Devenu guitariste gandin, il mettra une salutaire dose de flashs dans les tracts des Clash, rappelant tout ce que le groupe le plus photogénique de la scène punk anglaise doit à l'impératif de dandysme dont David Bowie reste depuis 1967 et *The London Boys ("your clothes are your pride and joy")* l'un des prescripteurs majeurs. ★

En l'espace de six mois, Lou est passé du statut d'inspirateur à celui de protégé de David, qui lui a promptement proposé ses services en tant que producteur.

1. Du nom d'un tailleur américano-ukrainien, Nudie Cohn, célèbre à Hollywood pour ses costumes rock et country dans les années 1950 et 1960.

vous aimez les Inrockuptibles hors série
vous aimerez les inRocKuptibles hebdo

abonnez-vous !

-39 % par rapport au prix en kiosque

9,60 € par mois ou 115 € pour un an en une seule fois

+

1 CD exclusif par mois

+

version iPad gratuite

+

des **invitations exclusives** à des concerts, expos, avant-premières de films à Paris et en province

+ en cadeau

25e édition du **festival des inrocks**

COFFRET ANNIVERSAIRE
L'ANTHOLOGIE EN 50 TITRES

PULP ▲ BLOC PARTY ■ THE LIBERTINES ● WU LYF ✚ DEUS
METRONOMY ▲ HOT CHIP ■ NEW ORDER ● JUSTICE ✚ EELS
FRANZ FERDINAND ▲ KLAXONS ● ANTONY AND THE JOHNSONS
MIOSSEC ✚ DOMINIQUE A ▲ GOSSIP ■ PJ HARVEY ● PHOENIX
LCD SOUNDSYSTEM ✚ TINDERSTICKS ▲ THE STREETS
DJANGO DJANGO ■ TRICKY ET BIEN D'AUTRES !

COFFRET FESTIVAL DES INROCKS 1988-2012
L'ANTHOLOGIE EN 50 TITRES/4 CD
LIVRET COLLECTOR : L'HISTOIRE DU FESTIVAL EN 50 PAGES

Plus rapide, abonnez-vous sur http://abonnement.lesinrocks.com
ou bien découpez ou photocopiez cette page et renvoyez-la sans affranchir, avec votre règlement, à :

LES INROCKUPTIBLES SERVICE ABONNEMENT
LIBRE RÉPONSE 63096, 92535 Levallois-Perret CEDEX
Renseignements au 01.44.84.80.34
ou par e-mail : abolesinrocks@dipinfo.fr

Oui, je m'abonne aux *Inrocks*,
je recevrai le coffret anniversaire *25e édition du Festival des Inrocks*

Ma formule d'abonnement (France métropolitaine uniquement)

❑ **115 €** (1 an)

❑ **9,60 €** par mois par prélèvement mensuel automatique sur RIB*

étranger et DOM-TOM, consultez nos offres d'abonnement sur : **http://abonnement.lesinrocks.com**

Ci-joint mon règlement par :

CARTE BANCAIRE ❑ **CHÈQUE** (à l'ordre des ÉDITIONS INDÉPENDANTES) ❑ **MANDAT** ❑

CB N°																
EXPIRE FIN					SIGNATURE											
CODE SÉCURITÉ (3 derniers chiffres inscrits au dos de votre CB)																

En application de l'article L. 27 de la loi informatique et libertés du 6 janvier 1978, les informations demandées sont nécessaires au traitement de votre abonnement. Vous disposez d'un droit d'accès et de rectification aux données vous concernant. Sauf opposition formulée par écrit, ces données sont susceptibles d'être communiquées à des organismes tiers.

Offre valable jusqu'au 15 mai 2013 dans la limite des stocks disponibles. *Engagement minimal de 1 an.
Il vous est cependant possible de rompre le contrat auparavant pour perte d'emploi, maladie, etc. En cas d'augmentation du tarif, vous serez averti un mois auparavant et aurez la possibilité de résilier votre abonnement.

❑ Madame ❑ Mademoiselle ❑ Monsieur

Nom .....
Prénom .....
Adresse .....
Ville ..... **Code postal** .....
Email ..... @ .....

❑ Je souhaite recevoir la newsletter quotidienne des inrocks.com (actu, news, musique, cinéma, concours...)
❑ Je souhaite recevoir des offres privilégiées des *Inrocks*
❑ Je souhaite recevoir des offres privilégiées des partenaires des *Inrocks*

> par RIB ❑ J'autorise l'établissement teneur de mon compte à effectuer les prélèvements présentés par *Les Inrockuptibles* d'un montant de 9,60 €/mois

Titulaire du compte à débiter : Nom ..... Prénom .....
Adresse .....
.....
Ville ..... Code postal .....
Établissement teneur du compte à débiter : Nom ..... Agence .....
Adresse .....
Ville ..... Code postal .....

Désignation du compte à débiter (indiquez les chiffres figurant sur votre RIB)

CODE ÉTABLISSEMENT						CODE GUICHET								CLÉ RIB		
NUMÉRO DE COMPTE																

Signez et datez le formulaire et envoyez-le accompagné de votre RIB

DATE ET SIGNATURE

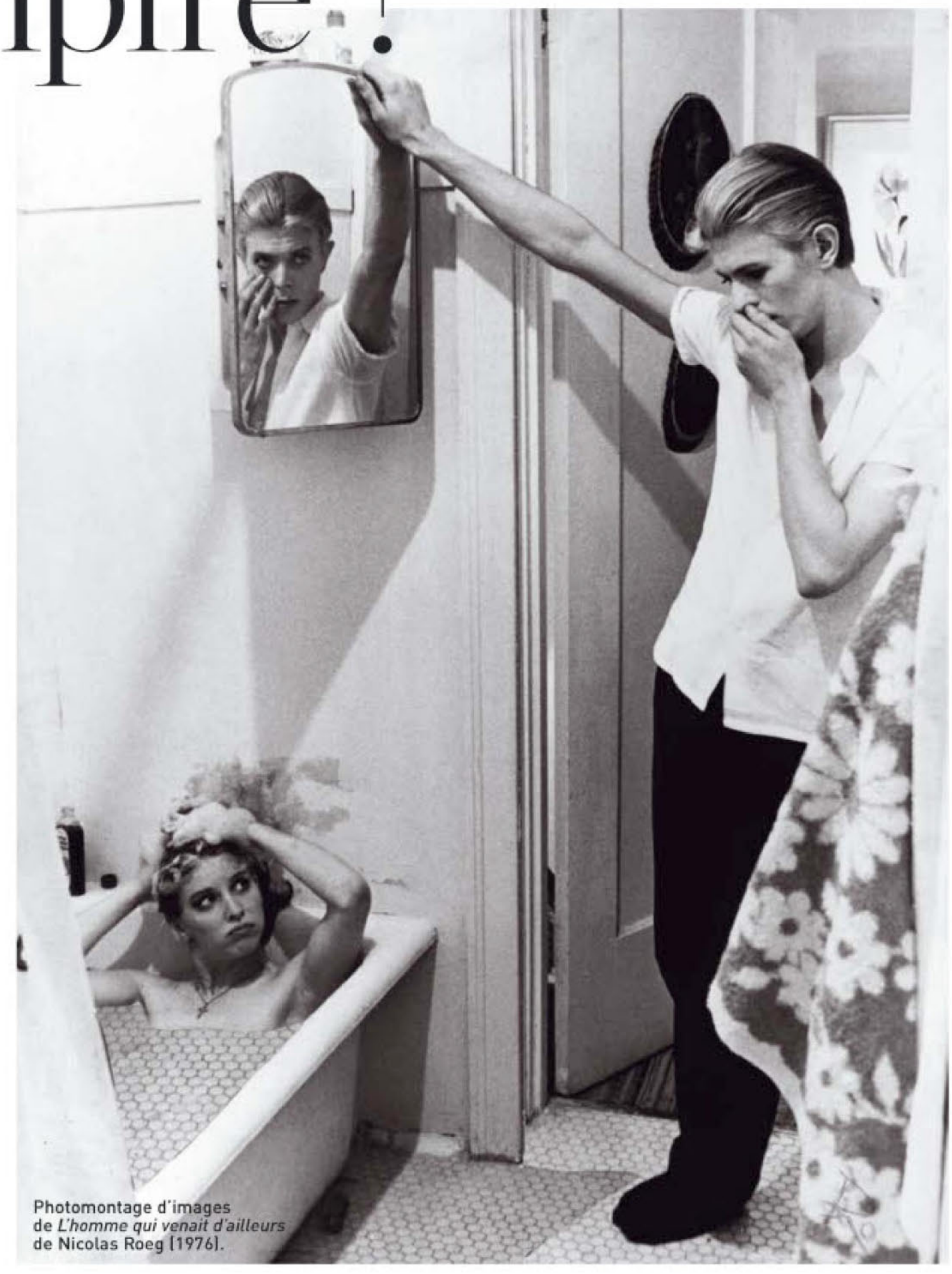
Les Editions Indépendantes N° national d'émetteur 449670

HSBW

Caméléon ou vampire ?

Depuis ses débuts, Bowie s'est toujours nourri des autres, avide de sang neuf. Son art ? Traduire les avant-gardes en langage populaire.

Par JD Beauvallet



Photomontage d'images de *L'homme qui venait d'ailleurs* de Nicolas Roeg (1976).

Images David James © The David Bowie Archive 2012

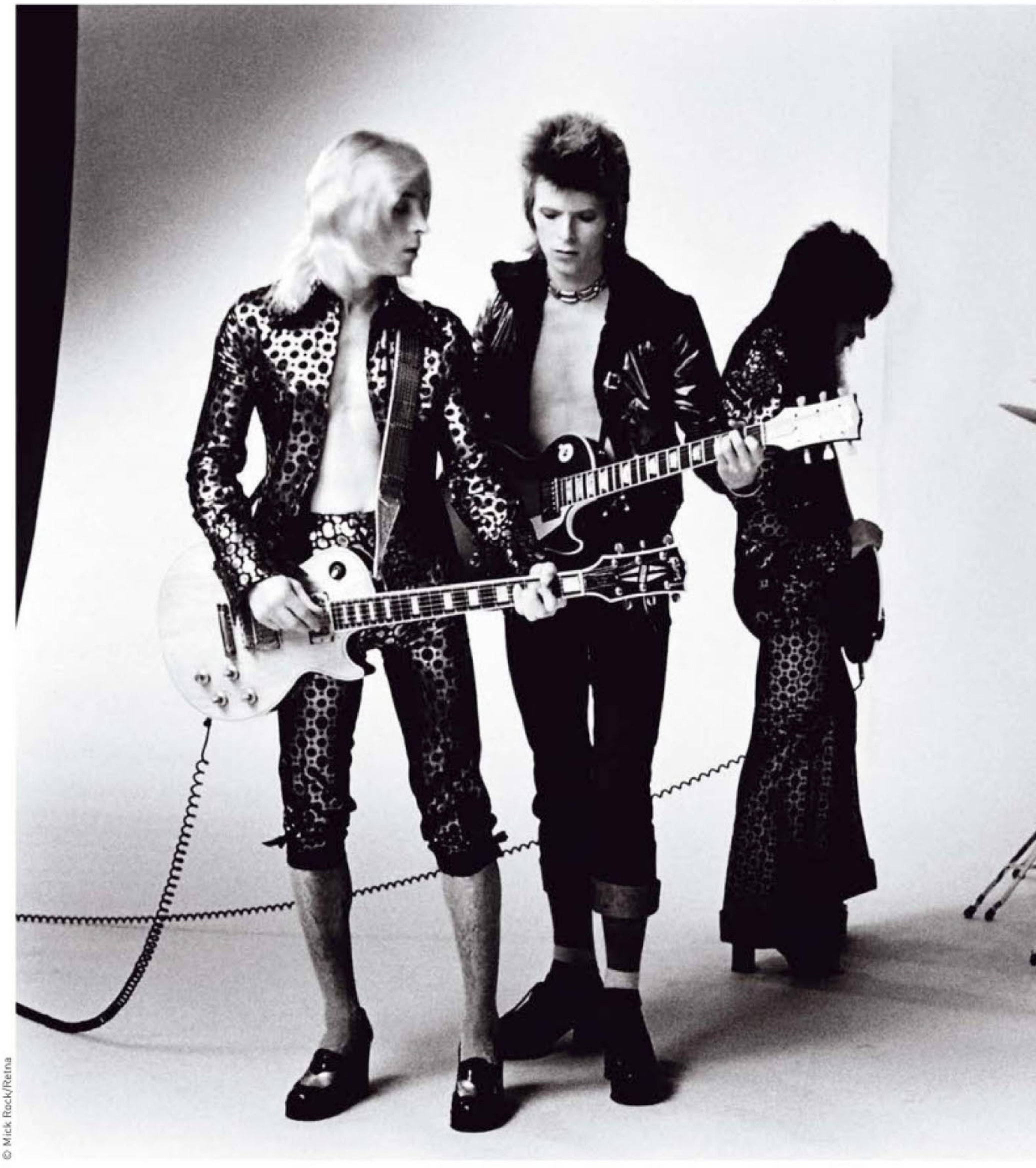
Le 31 décembre 1999, quelque part au large de la Nouvelle-Zélande, sur un îlot qui, en avance sur le reste de la Terre, bascula vers le nouveau millénaire, David Bowie devait être le premier artiste à chanter en l'an 2000. Le concert n'eut jamais lieu. Ce rôle de trait d'union, de passeur, d'accompagnateur d'une époque à l'autre, voire d'une ère à l'autre, il le tient de toute façon depuis la fin des années 1960, sentant mieux que n'importe quel artiste les mutations et déflagrations à venir. Car David Bowie n'est pas un caméléon : c'est un vampire. Dans le film *Les Prédateurs* (1983), en compagnie pareillement perverse d'une Catherine Deneuve qui pourrait être sa sœur, David Bowie joue ainsi, ironiquement, le rôle d'un suceur de sang. Pas vraiment un rôle de composition, tant vampire il fut toute sa vie. Il nous le confirmait en 1997 : *"Les vampires demeurent l'un de nos mythes les plus remarquables. Je ne fais pas ça pour être en avance sur tout le monde, mais uniquement parce que je suis poussé par une incurable curiosité pour tout ce qui est nouveau. Au sens le plus pur du terme, je suis un avant-gardiste. J'aime observer la façon dont avancent la société et la culture."* On lui parlait alors à l'occasion de ses 50 ans, fêtés en toute simplicité au Madison Square Garden de New York, où il avait confirmé son goût du sang neuf en invitant avec lui sur scène des musiciens représentant une sorte d'élite électrique d'alors, venus des Pixies, de Sonic Youth, de Nirvana ou des Smashing Pumpkins.
Toute sa vie, et c'est une qualité inouïe, Bowie fut ainsi le bon homme au bon endroit, témoin d'un monde en marche qu'il fallait systématiquement précéder, accompagner, divulguer. Comme les plus importantes pop stars de l'Histoire – les noms de Gainsbourg ou Björk viennent aussi à l'esprit –, il ne fut sans doute pas un grand inventeur, mais un fabuleux passeur : celui qui fait transiter les idées de l'avant-garde vers le langage courant, la culture populaire. Cette pop culture qui aujourd'hui domine, fulgurant plancton d'idées, d'images et de sons, lui doit énormément. Il a été l'un de ses plus importants catalyseurs, accélérateur même, capable de synthétiser en une langue fluide et compréhensible des concepts aussi éclatés que la poésie maléfique du Velvet Underground, le kabuki japonais, le lyrisme de Jacques Brel, le grotesque de Kurt Weill, le rock ultra-physique des Who, les *cut-ups* de Burroughs, la robotique humaine de Kraftwerk ou les films expressionnistes (entre autres centaines d'influences).
Il est le postmoderne par excellence : une façon élégante de dire "vampire".

Insatiable

Depuis les années 1960, il est ainsi systématiquement parti à la rencontre des idées en mouvement, émergentes, dont il est devenu le traducteur officiel, adaptant les concepts et sons les plus aventureux aux formats plus étroits mais autrement plus lisibles de la pop.
En 1993, il nous expliquait cette quête frénétique qui le poussa dans les années 1960 à tout expérimenter, tout épier. *"Comme une éponge, j'absorbais tout ce qui traînait : les livres, les films, les fringues, les disques, la personnalité des autres..."* De ces rencontres, virtuelles ou non, avec d'autres artistes, d'autres expressions, de sa façon toute personnelle d'agencer les larcins de sa curiosité, il n'a cessé de nourrir ses personnages et sa musique. C'est à ces proies qu'il doit ses nombreuses vies : intenses et brèves, d'une incandescence qui interdit la stagnation, les petites habitudes.
On ignore ce qu'est vraiment devenu David Robert Jones, né à Londres le 8 janvier 1947, mais on sait parfaitement ce qu'il est advenu de David Bowie, son Dopplegänger que l'on a suivi à la trace dans les années 1970, au fil des morsures dans le cou d'Iggy Pop, Brian Eno ou Lou Reed... Cette soif des autres, souvent plus jeunes, jamais elle ne l'abandonnera. Sauf en quelques périodes lamentables des années 1980 où, de Queen à Mick Jagger en passant par Tina Turner, il abandonna ce rôle de vigie, de guetteur pour un rôle indigne de préretraité, fréquentant – le comble pour un vampire – des artistes partageant l'âge de ses artères. Mais, de Morrissey à Blur ou Suede, ses plus flagrants héritiers des années 1990 le tireront vite de cette hibernation, relanceront cette gourmandise de sons neufs qui le poussera alors à fréquenter aussi bien d'obscurs DJ drum'n'bass qu'Arcade Fire, les laboratoires opiacés de TV on the Radio que la vaporeuse Scarlett Johansson. Car Bowie a toujours saisi sur quelle photo il fallait être cadré, quel jeune artiste il devait défendre, quel mouvement artistique il était important de citer. On peut appeler ça du cynisme, une façon de s'accrocher coûte que coûte aux branches. On peut surtout admirer cette insatiable curiosité, cette peur maladive de passer à côté d'un son ou d'une idée révolutionnaires, qui ne demandent qu'à être détournés, adoptés, adaptés.
En 1993, Bowie nous résumait sa carrière en l'un de ses aphorismes : *"C'est si jouissif d'appliquer toutes ces théories d'avant-garde à la musique populaire."* Vingt ans plus tard, sur son nouvel album, il prend pour la première fois le temps de faire son propre bilan, de visiter une dernière fois ses personnages comme on va à la morgue, de se nourrir de sa propre mythologie. Après avoir offert à la pop music tant de pistes et de futurs à suivre, il se contemple pour la première fois et regarde en arrière.
Il suce son propre sang et en nourrit des chansons crépusculaires : il reste un vampire.★

"Au sens le plus pur du terme, je suis un avant-gardiste. J'aime observer la façon dont avancent la société et la culture." David Bowie

La belle équipe



© Mick Rock/Retna

Portraits de dix-sept personnalités qui ont accompagné Bowie au fil des ans. **Par JD Beauvallet, Christophe Conte, Christian Larrède, Anne-Claire Norot, Guillaume Sbalchiero & Johanna Seban**

Bowie avec les Spiders from Mars sur le tournage du clip de *The Jean Genie (Aladdin Sane)* à San Francisco, novembre 1972.

Mick Ronson, guitariste

Petit Prince glam de la pédale wah-wah, troublant double de Bowie en une figure de Janus binaire, créative et provocante, l'enfant du Yorkshire, leader des Spiders from Mars, accompagne le chanteur quatre années durant et presque autant de chefs-d'œuvre. Du foutraque *Space Oddity* (il y joue de la guitare sur le morceau *Wild Eyed Boy from Freecloud*, 1969) à *Ziggy Stardust*, que le guitariste illumine de son jeu dramatique et libertaire – lors de la tournée d'appui, Bowie s'attache à mimer une fellation sur le manche de guitare de son coreligionnaire –, Ronson, également arrangeur et producteur, incarne bien davantage qu'un simple *sideman*. Dans *The Man Who Sold the World*, il élève la très britannique science du riff décalé à hauteur de l'un des beaux-arts et, malgré la mise en retrait de son instrument dans *Hunky Dory*, il s'y voit confier les arrangements de la chanson *Changes*. Et il contribue grandement à consacrer Bowie star mondiale grâce à l'album *Aladdin Sane* (*Panic in Detroit*, absolu brûlot). L'album de reprises *Pin Ups* (1973) conclut l'aventure en un aimable exercice récréatif. Ronson, ami de Marc Bolan, qui a assuré quelques piges pour Elton John et que l'on suspecte d'avoir secrètement composé quelques titres majeurs de Bowie, coproduit avec ce dernier l'historique *Transformer* et s'attache durablement à la carrière de Ian Hunter, avant de croiser en studio Morrissey (et Dylan sur scène), puis de retrouver son légendaire patron pour *Black Tie White Noise*. Prématurément emporté par un cancer du foie en 1993, on lui doit en leader quelques albums sous-estimés, dont l'épatant *Slaughter on 10th Avenue*. **C. L.**

Trevor Bolder, bassiste

En 1971, l'Anglais Trevor Bolder, ancien membre des Rats, remplace Tony Visconti à la basse du *backing band* de Bowie qui s'appellera bientôt The Spiders from Mars. Il participera, comme bassiste mais aussi comme trompettiste occasionnel, à quatre albums : *Hunky Dory* en 1971, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) – qui donne leur nom aux Spiders –, *Aladdin Sane* (1973) et *Pin Ups* (1973). En 1975, Bolder rejoint le groupe Uriah Heep, puis Wishbone Ash en 1981. **J. S.**

Mick Woodmansey, batteur

Batteur de Bowie dès 1970, Mick Woodmansey participe à quatre disques du musicien : *The Man Who Sold the World* (1970), *Hunky Dory* (1971), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972), *Aladdin Sane* (1973). Il reformera les Spiders from Mars après leur séparation, mais sans Mick Ronson, pour un unique album (*The Spiders from Mars*, 1976), avant de monter son propre groupe, Woody Woodmansey's U-Boat. Ce dernier comptera parmi ses fans Gary Numan et les Sex Pistols. **J. S.**

Les fidèles collaborateurs

Earl Slick, guitariste

À chaque musicien une singularité, travail d'un héritage et désir de rupture. Ainsi, au fil de collaborations maîtresses avec David Bowie (*Diamond Dogs Tour, Station to Station, Young Americans, Reality* et le nouveau *The Next Day*), de sessions avec John Lennon *(Double Fantasy, Milk and Honey),* de tournées avec The New York Dolls et Mötley Crüe, la patte Earl Slick, guitare épaisse, granuleuse, instinctive et à la virtuosité contenue, s'adapte, se module, mais sans jamais se renier. À l'instar de Keith Richards, son héros, cohérence et perduration, piliers d'une trajectoire. **G. S.**

Kenneth Pitt, manager

En 1965, l'Anglais Kenneth Pitt, fort de son expérience comme attaché de presse de Frank Sinatra et comme manager de Manfred Mann, est approché par le manager d'un certain David Jones qui cherche un partenaire. Bientôt, il devient l'unique manager de l'artiste et lui conseille de se rebaptiser Bowie – David Jones ressemblant au Davy Jones des Monkees. Pitt soutiendra Bowie financièrement jusqu'au succès de *Space Oddity*. Il l'initiera au travail du Velvet Underground, au théâtre et à la littérature. Au début des années 1970, Bowie prendra ses distances avec Pitt, qui évoquera leur collaboration dans le livre *Bowie, The Pitt Report*. **J. S.**

Reeves Gabrels, guitariste

La virtuosité, visage paradoxal. D'un côté, finalité, technicité. De l'autre, moyen expressif. D'un pôle l'autre, Reeves Gabrels navigue, carrière fragmentée, guitariste inégal, douze ans *sideman* de Bowie (1987-1999), tantôt alourdi par excès de zèle (la dispensable trilogie Tin Machine), tantôt libéré de ses obsessions démonstratives (la salutaire trinité *Earthling, Outside, Hours...*). D'autres collaborations (Public Enemy, The Cure) et une poignée d'albums solo complètent le panorama, entre ruines et fulgurances. **G. S.**

Nile Rodgers, producteur

La mise en sommeil de Chic, imparable *dance machine,* laisse au guitariste, arrangeur, producteur et compositeur Nile Rodgers le loisir de collaborer à quelques albums majeurs des eighties. Sans faire injure au *Like a Virgin* de Madonna, le pic, l'éminence de l'entreprise reste assurément *Let's Dance* (1983), somptuosité postdisco, score dévastateur pour Bowie et invraisemblable collection de *hit singles (China Girl, Modern Love),* entraînée par une chanson éponyme, comme un cœur énorme qui bat. Et qui résonne encore sur toutes les pistes de danse de la planète. Nile Rodgers coproduira également plus tard *Black Tie White Noise*. **C. L.**

> "C'est son talent et sa grâce qui étaient saisissants."
>
> Kenneth Pitt à propos de sa découverte de Bowie, 18 ans, au Marquee Club (Tina Brown, *The Sunday Times Magazine*, juillet 1975)

Carlos Alomar, guitariste

D'origine portoricaine mais grandi à New York, le guitariste Carlos Alomar détient haut la main le record de constance auprès de Bowie. Il l'a accompagné sur une douzaine d'albums – démontrant de *Young Americans* (1975) à *Reality* (2003) une parfaite adaptabilité de jeu – et suivi sur de nombreuses tournées (il fut notamment directeur musical du *Serious Moonlight Tour* et du *Glass Spider Tour*). Co-compositeur avec Lennon et Bowie du premier hit américain de ce dernier *(Fame),* Carlos Alomar contribua à la résurrection d'Iggy Pop *(The Idiot)* et mit le pied à l'étrier du soul singer Luther Vandross. Outre quelques prestigieuses collaborations (McCartney), il se consacre désormais au business et à l'enseignement. **C. L.**

Gail Ann Dorsey, bassiste, choriste

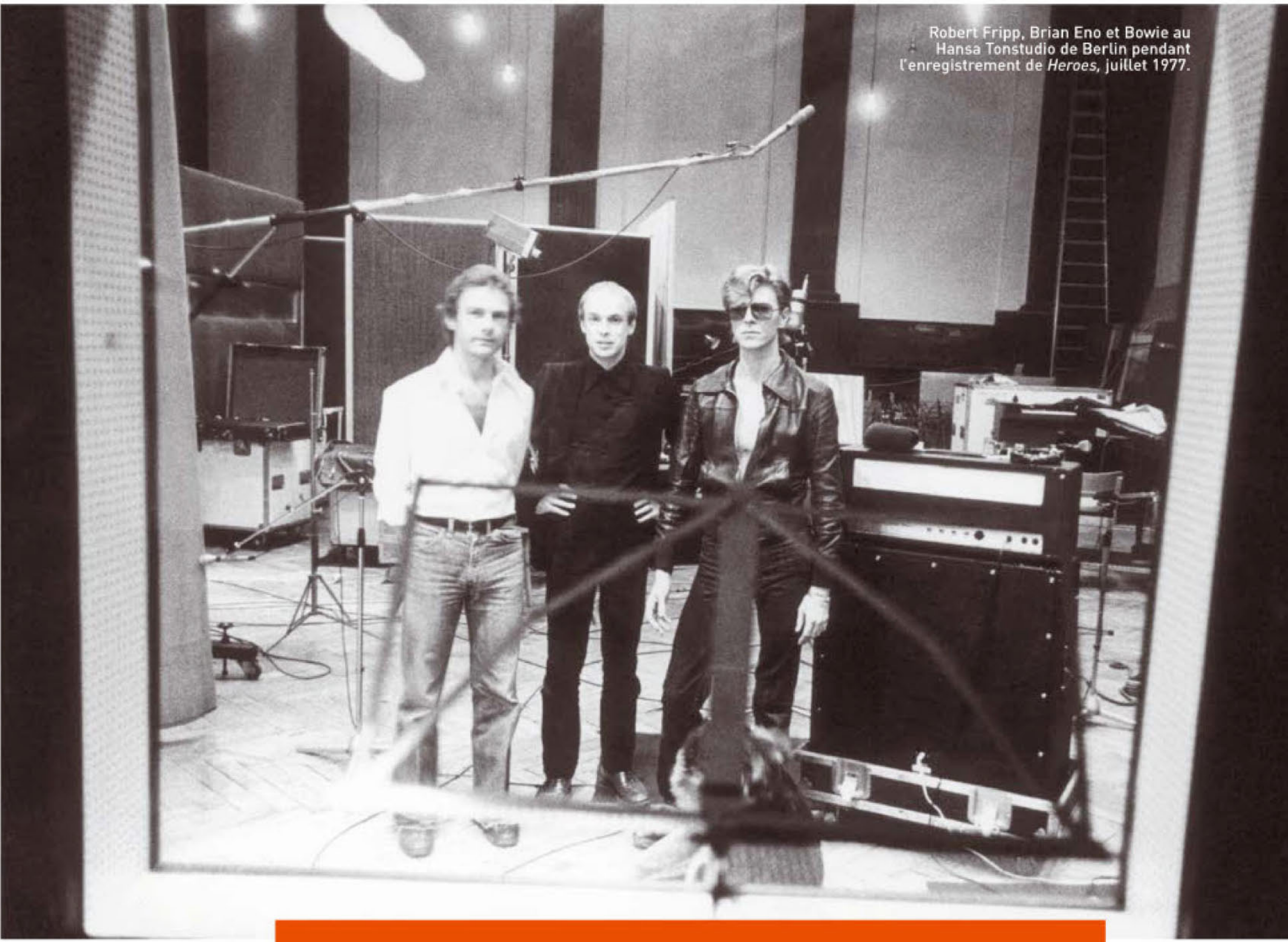
Choriste (elle chante en duo à plusieurs reprises avec Bowie) et bassiste philadelphienne, Gail Ann Dorsey instille le groove caractéristique de son jeu dans la musique bowiesque dès la tournée *Outside* en 1995 puis sur *Earthling* (1997), influencé par la jungle music.
Elle poursuit encore aujourd'hui sa collaboration avec le chanteur, sur album comme en tournée. Également compagne musicale de Tears for Fears durant quelques années ou de Bryan Ferry et Lenny Kravitz, sa carrière en leader reste confidentielle. **C. L.**

Bill Zysblat, manager

Bill Zysbalt, cofondateur de la firme de gestion de tournées RZO, est l'homme d'affaires de David Bowie depuis les années 1980, après avoir été directeur financier des tournées des Stones dans les seventies. Il a soutenu activement l'intérêt de Bowie pour la technologie. UltraStar, autre entreprise dont fait partie Zysblat, a ainsi participé au lancement en 1998 de BowieNet, un fournisseur d'accès internet et portail. Bill Zysblat est également l'homme derrière les Bowie Bonds, obligations sur les futurs droits d'auteur du musicien, qui lui ont permis de lever d'emblée, en 1997, 55 millions de dollars. **A.-C. N.**

Mike Garson, pianiste

Les doigts de Mike Garson réconcilient, solidarisent, unissent. Le classique au rock, le jazz à la pop, point de frontières, un hermétisme enfin caduc. Son piano, pays pluriel où se croisent depuis cinquante ans et près de 4 000 compositions Liszt et Herbie Hancock, a ainsi nourri foule de paysages. Sa collaboration avec David Bowie, fixée à jamais en 1973 sur le crucial *Aladdin Sane,* a duré jusqu'à l'album *Young Americans* puis a repris sporadiquement depuis la BO de *The Buddha of Suburbia*. Il a travaillé aussi avec The Smashing Pumpkins, Nine Inch Nails, Chick Corea et même Raphael. Aux mains virtuoses, les horizons sans bornes. **G. S.**



Robert Fripp, Brian Eno et Bowie au Hansa Tonstudio de Berlin pendant l'enregistrement de *Heroes*, juillet 1977.

© Christian Simonpietri/Corbis

Brian Eno, producteur

Au début des années 1970, David Bowie et Brian Eno furent deux des personnages les plus outranciers et détestés du rock. Avec leur maquillage, leurs paillettes et leurs tenues extravagantes, ils affolèrent le vieux monde macho du rock'n'roll, qui tolérait à peine les femmes – et encore moins les créatures androgynes. Eno avec Roxy Music, Bowie avec ses Spiders from Mars : après des années de gris, l'Angleterre s'ébrouait, libre et colorée, en cette année 1972. Les "vrais" hommes les traitaient de tantouzes ; les "vrais" musiciens, d'incompétents dangereux. Le vieux monde avait peur. Et il avait raison : sous l'impulsion de ces deux-là, le rock ne serait plus jamais le même. Ensemble ou en ordre dispersé, ces deux rescapés du glam rock mort-né ont tout tenté, tout influencé. On ne compte plus les héritiers des méthodes d'Eno, de l'épure de ses albums ambient à ses albums de pop contemplative, de ses collages en compagnie de David Byrne à ses savantes productions pour Talking Heads ou U2. Balbutiante et encore timide sur *Low* (1977), leur union prendra une dimension prophétique sur *Heroes* quelques mois plus tard : fusion de la réflexion et de l'instinct, du cérébral et de l'animal, la relation Bowie/Eno reste l'une des plus fécondes et radicales de l'histoire de la pop music, ouvrant une voie royale à l'electro comme à la new-wave de la décennie à venir. Bowie retravaillera avec son compère sur l'album *Outside* en 1995. **J.-D. B.**

Tony Visconti et Bowie sur la scène du Roundhouse à Londres, 11 mars 1970.

"Quand j'ai rencontré David, on s'est tout de suite bien entendus : on aimait tous les deux Andy Warhol, la musique underground, manifestement il aimait la musique américaine, c'était un chanteur-compositeur, avec cet accent anglais génial, et nous allions travailler ensemble."

Tony Visconti au journaliste Paul Du Noyer, avril 2010 (www.pauldunoyer.com)

Tony Visconti, producteur

Il est le seul producteur à avoir traversé quasiment toute la carrière de Bowie, de *The Man Who Sold the World* (1970) à *The Next Day* aujourd'hui, avec toutefois un long tunnel d'absence au cours des années 1980-1990. Cet Américain de Brooklyn a bâti l'essentiel de sa réputation en Angleterre, où il s'installe au cours des sixties et épouse la chanteuse Mary Hopkin. Sa griffe de producteur explose au début des années 1970 avec T.Rex et l'appartement témoin du glam rock que constitue *Electric Warrior*. Non convié en revanche à accoucher *Ziggy* et *Aladdin Sane*, il sera plus tard appelé en urgence lors des catastrophiques sessions de *Diamond Dogs*, dont il sauvera l'essentiel. Présent ensuite aux commandes de *Young Americans*, son grand chantier commun avec Bowie reste la trilogie *Low/Heroes/Lodger*, même si son apport à cette bâtisse sonore révolutionnaire sera légèrement éclipsé médiatiquement par la présence à bord de Brian Eno. Il fera toutefois fructifier cet héritage sur *Scary Monsters*, puis deux décennies plus tard en reprenant sans aucun grésillement le fil de leur longue conversation à partir de *Heathen*. Entre-temps, Visconti sera retourné à New York tout en continuant à œuvrer pour l'Angleterre, où il produira notamment les Stranglers, Prefab Sprout ou Morrissey, et même en France à travers ses multiples collaborations avec les Rita Mitsouko, Bertignac, Marc Lavoine ou Raphael. Mais à chaque fois, c'est un peu des secrets de sorcier imaginés pour Bowie que chacun sera venu quérir chez lui. **C. C.**

© Ray Stevenson/Rex Features/Sipa

Robert Fripp, guitariste

C'est par l'intermédiaire de Brian Eno, avec lequel il a enregistré les fondamentaux *(No Pussyfooting)* et *Evening Star,* que le guitariste de King Crimson débarque sur l'enregistrement de *Heroes*. Son jeu tortueux et unique, couplé d'effets électroniques, participe à la magie de la chanson-titre et marquera au fer rouge tout le postpunk. La touche frippienne reviendra ensuite hanter les plages les plus accidentées de *Scary Monsters*. En retour, Bowie a influencé la seconde incarnation de King Crimson née après cette collaboration. **C. C.**

Adrian Belew, guitariste, choriste

Avec les Talking Heads, il portait sa guitare tellement bas *"qu'on avait l'impression qu'il avait fait dedans"*, écrivit un journaliste. Guitare en rase-mottes, peut-être, mais tout le reste n'est que hauteur et voltige chez cet Américain révélé chez Frank Zappa avant de devenir l'étalon d'une virtuosité rarement ramenarde. Un jeu complexe et pourtant fluide qu'il a prodigué de King Crimson à David Bowie, qui fut l'un des premiers à déceler sa versatilité dès 1978 et la tournée *Heroes*. Ils se sont maintes fois retrouvés depuis. **J.-D. B.**

Coco Schwab, assistante

Femme de l'ombre, Corinne "Coco" Schwab est la fidèle assistante personnelle de Bowie depuis 1974. Bowie, alors gros consommateur de cocaïne, est pris en main par cette jeune femme décidée à le remettre sur pied – en février 1976, Cameron Crowe rapporte ses paroles dans *Rolling Stone* : *"Il faut que je fasse un peu grossir ce garçon"*, lui explique-t-elle. Depuis, elle contrôle tout ce qui touche à Bowie, l'accompagne partout (elle était du séjour à Berlin avec Iggy Pop), et toute requête faite à Bowie passe par elle. D'après Paul Trynka, biographe de Bowie, certains de ses musiciens la détestaient. Elle a été accusée par Angie Bowie d'avoir ruiné leur mariage. La rumeur fait d'elle le sujet de la chanson *Never Let Me Down*. **A.-C. N.**

Tony DeFries, manager

On a du mal à l'imaginer, mais David Bowie fut naïf et piètre businessman. Touche-à-tout indécis mais ambitieux, il tombe en novembre 1970 sur Tony DeFries. La démesure, le bagout et le culot grossier de ce manager en font un candidat idéal pour remplacer le plus *old school* Kenneth Pitt : Bowie confie ses rêves de grandeur à cet habile manipulateur, qui le propulsera par tous les moyens. Bowie deviendra effectivement célèbre mais pas riche – la légende veut qu'il n'ait commencé à gagner de l'argent qu'avec les années 1980 et la fin de sa relation avec DeFries. **J.-D. B.**

Rock'n'roll with me

Partageur, David Bowie a toujours aimé travailler avec d'autres artistes, aînés ou héritiers, concurrents ou amis.

Il commence discrètement en accueillant en 1970 la guitare de Marc Bolan, pourtant son grand rival glam, sur *The Prettiest Star*. Lou Reed, Iggy Pop et Mott the Hoople bénéficient ensuite de ses bons services (voir p. 52). Toujours dans les seventies, Bowie et Mick Ronson produisent quelques morceaux pour la chanteuse Dana Gillespie. Mettant manettes et consoles de côté, Bowie s'affiche dans des duos avec la crème de la pop, chantant indifféremment avec des monstres aussi sacrés que lui ou avec des disciples dont il contribuera à lancer les carrières. Rencontrant en 1975 John Lennon à New York, il enregistre avec lui *Fame*, coécrit avec Carlos Alomar. La même année, il fait des chœurs sur l'album solo de Keith Moon, *Two Sides of the Moon,* au milieu d'une pléiade de stars, de Harry Nilsson à Ringo Starr. En 1981, il s'invite chez Queen : en résulte *Under Pressure* et sa térébrante ligne de basse. En 1984, Tina Turner roucoule avec lui sur *Tonight* et, un an plus tard, c'est avec Mick Jagger qu'il s'époumone sur un grimaçant *Dancing in the Street,* chorégraphie ridicule et costumes violemment eighties à l'appui. Parallèlement à ces duos tape-à-l'œil, Bowie n'hésite jamais à aller faire des chœurs discrets, voire à écrire des morceaux sur les albums solo de ses collaborateurs comme Mick Ronson, Reeves Gabrels, Adrian Belew, Earl Slick, ou encore Ava Cherry, ex-maîtresse et choriste. On le voit aussi partager la scène avec Trent Reznor (sur *Hurt*, en 1995) et les Pet Shop Boys (sur *Hallo Spaceboy,* en 1996). Son cinquantième anniversaire, en 1997, est l'occasion d'un concert monstre au Madison Square Garden de New York où il chante en duo avec tous ses (plus ou moins) jeunes amis : Billy Corgan, Foo Fighters, Sonic Youth, Frank Black, Lou Reed, Robert Smith…
En 1998, en pleine folie drum'n'bass (qui imprégnait déjà son propre album *Earthling*), on le retrouve sur l'album *Saturnz Return* de Goldie (sur *Truth*). Toujours à l'affût de ce que font les jeunes artistes et jamais avare de sa personne, il chante sur le rock aux accents funky des Américains de Rustic Overtones, sur les albums de Kristeen Young, du groupe Kashmir et de TV on the Radio. Placebo (en 1999) et Arcade Fire (en 2005), deux groupes dont il a vanté les mérites dès les débuts, bénéficient aussi de ses talents vocaux, les premiers sur la version single de *Without You I'm Nothing,* les seconds pour un EP qu'ils enregistrent live lors de la Fashion Week. Enfin, il reprend à deux reprises Tom Waits avec Scarlett Johansson sur l'album de cette dernière, *Anywhere I Lay My Head*.
Les émissions de télé ont également toujours été l'occasion pour Bowie de briller avec ses pairs. En 1975, pour *The Cher Show,* il partage avec la chanteuse un incroyable medley revisitant vingt ans de pop songs et dans lequel il démontre merveilleusement ses talents de crooner. En 1977, quelques jours avant sa mort, Marc Bolan jamme avec Bowie lors de son dernier show télé. Toujours en 1977, pour l'émission de Noël de Bing Crosby, un Bowie étonnamment sage et gentiment coiffé reprend en duo *Little Drummer Boy/Peace on Earth* – version qui explosa dans les charts cinq ans plus tard. En 1979, il invite Klaus Nomi, encore inconnu, à chanter avec lui au *Saturday Night Live*. Enfin, on retiendra sa performance décontractée avec un Damon Albarn intimidé sur *Fashion,* lors de l'émission *Trafic* de Guillaume Durand en 2003. **Anne-Claire Norot**

Bowie et Marc Bolan en duo lors du dernier show télé du leader de T.Rex. Granada TV, 9 septembre 1977.

© Retna/Dalle

Lady Gaga, alien de la pop.

Papa pour tous

Fort d'une carrière de presque un demi-siècle, David Bowie est sans doute le musicien le plus influent de la planète aujourd'hui. Son empreinte se constate partout, sa descendance est immense.
Par Johanna Seban

C'est un site internet bien connu de ceux qui aiment la musique : Allmusic répertorie et classe (presque) toutes les œuvres parues depuis l'invention du disque. Dans cette encyclopédie géante en ligne, on trouve des portraits de ceux qui écrivirent, composèrent ou interprétèrent ces dizaines de milliers d'albums. On y découvre leur biographie, ainsi que les listes de ceux qui les ont influencés et de ceux qu'ils ont à leur tour inspirés. On est allé consulter la liste des héritiers spirituels de David Bowie : on n'avait pas vu d'inventaire aussi long depuis belle lurette. Près de 120 artistes s'y succèdent : le nombre, déjà, est éloquent puisqu'il place David Bowie sur la même latitude que les Beatles, Bob Dylan ou Leonard Cohen.

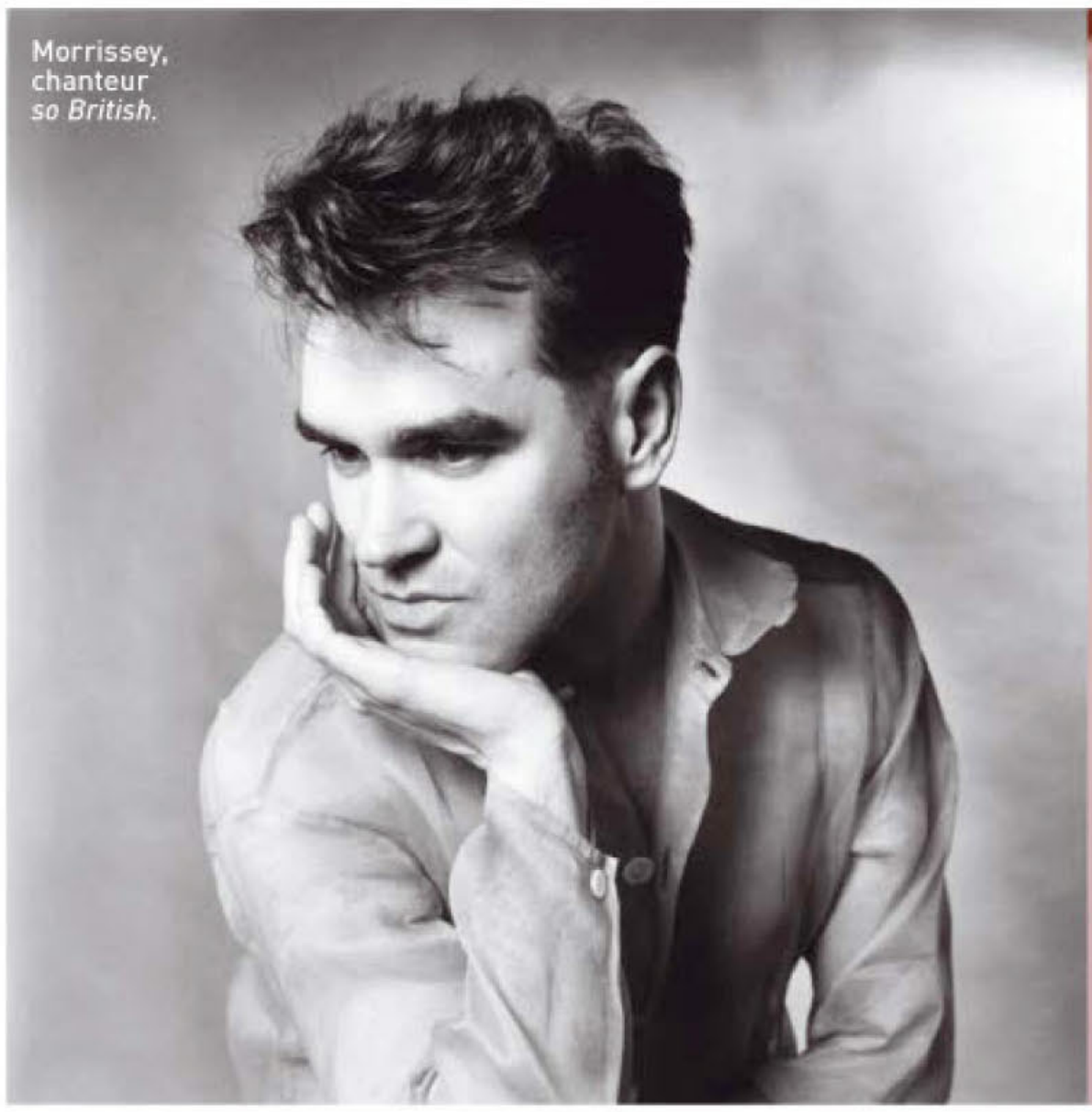
Mais ce qui frappe encore davantage que la longueur de la liste, c'est la diversité et les grands écarts sonores qu'elle révèle : il y a là aussi bien Joy Division que The Human League, Radiohead que Bronski Beat, Janelle Monáe que Kiss. Cet éclectisme est la conséquence logique d'une carrière polychrome qui a vu Bowie multiplier les renaissances artistiques. On trouve ainsi des dizaines d'héritiers pour chaque cycle créatif de l'artiste, et d'autres qui descendent de Bowie pour cette façon qu'il avait sans cesse de se renouveler, de ne concevoir une carrière que comme une succession d'épisodes différents.
Si, la plupart du temps, un artiste compte ses descendants une fois sa carrière achevée, Bowie s'est distingué en s'offrant une descendance avant même d'avoir quitté la scène. Dans les années 1970, beaucoup se sont inspirés de son travail, de la scène glam – Mott the Hoople, Roxy Music, Marc Bolan, Slade, The Sweet… – à la scène postpunk et new-wave – Magazine, Siouxsie and the Banshees, Talking Heads, Gary Numan (autant pour son androgynie, ses costumes et looks que pour sa musique) ou Joy Division, qui fut d'abord nommé Warsaw en hommage au titre *Warszawa* de l'album *Low*… Même chose dans les années 1980, où l'influence de Bowie a irrigué les disques de Julian Cope, Duran Duran, Bauhaus (en 1982, le groupe de Peter Murphy se classa dans les charts avec une reprise de *Ziggy Stardust*), David Sylvian, Adam Ant, les Psychedelic Furs ou Morrissey. Elle se fit entendre, dans les années 1990, chez Pulp, Suede – que ses détracteurs décrivirent, à l'époque de *Dog Man Star*, comme de pâles copieurs de Bowie –, Placebo, Perry Blake, Spacehog ou The Bells, notamment

Antony Hegarty, le *queer* épanoui.

dans leur façon de chanter parfois déconcertante de ressemblance. Plus récemment, Muse (pour le lyrisme de Matt Bellamy), MGMT, Bloc Party ou Interpol ajoutaient leurs noms à cette liste de descendants.
Parmi les artistes contemporains, c'est sans doute Kevin Barnes, leader flamboyant d'Of Montreal, qui assure aujourd'hui le mieux la relève de Bowie. L'Américain a d'ailleurs toujours affiché son admiration pour le musicien, dont il reprend régulièrement les morceaux sur scène. Comme Bowie, Kevin Barnes s'amuse à brouiller son identité sexuelle : il déploie des costumes extravagants, se travestit, enfile des jupes, se maquille, exhibe des coiffures exubérantes. Surtout, ses concerts sont de vrais spectacles, des performances théâtrales qui ressuscitent les grandes heures du glam.

Un air de famille

Pour des raisons similaires, on peut déceler en Antony Hegarty, d'Antony and the Johnsons, un autre héritier de Bowie. Comme lui, Antony, souvent vêtu d'une robe sur scène, s'inspire de la culture transgenre dans son travail. Il aime aussi confronter sa musique aux arts visuels, comme ce fut le cas à l'occasion de son album *Swanlights* qui incluait un livre de 150 pages contenant peintures, collages et photographies. Comme lui enfin, il se nourrit des rencontres avec les artistes, affichant une liste de collaborations dont n'aurait pas rougi Bowie : Lou Reed, Rufus Wainwright, Björk...
Les Canadiens d'Arcade Fire marchent eux aussi dans les pas de Bowie : concerts épiques, leader charismatique... Bowie le leur rend bien d'ailleurs, puisque, après avoir été aperçu dans le public de ses concerts, il a rejoint le groupe sur scène en 2005 pour interpréter trois morceaux (*Wake Up, Five Years* et *Life on Mars?*). Toujours outre-Atlantique, on a aussi entendu Bowie chanter les chœurs sur *Province,* un titre de TV on the Radio. On retrouve aussi la trace de Bowie jusque chez les Kooks, les jeunes Anglais ayant chipé leur patronyme à la chanson du même nom sur l'album *Hunky Dory*.
S'agissant de collaborations, Bowie a souvent, en marge de sa propre discographie, produit celle des autres : Iggy and the Stooges *(Raw Power)*, Lou Reed *(Transformer)*... C'est, en ce sens, peut-être aussi du côté du prolifique Beck que s'assure aujourd'hui sa relève : s'ils restent éloignés musicalement, tous deux partagent ce goût du travail pour les autres, Beck ayant produit les disques de ...


Morrissey, chanteur *so British*.

Jarvis Cocker, fils spirituel.

On trouve des dizaines d'héritiers pour chaque cycle créatif de l'artiste, et d'autres qui descendent de Bowie pour cette façon qu'il avait sans cesse de se renouveler.

••• Thurston Moore, Stephen Malkmus ou Charlotte Gainsbourg.
Pour la démarche toujours, on peut dresser un parallèle entre la carrière de Bowie et celle de Damon Albarn. Celui-ci, en plus d'avoir signé avec Blur quelques ballades pop sous haute inspiration Bowie (notamment sur *Parklife*), n'a eu de cesse de se renouveler en solo, allant se frotter à tous les genres (hip-hop avec Gorillaz, world avec ses albums africains), s'offrant une carrière éclectique comme le fit plus tôt David Bowie.
Dandy au look androgyne, Bowie trouve également bon nombre de ses descendants chez la gent féminine : Grace Jones, Madonna, Björk, Kate Bush, La Roux ou Patti Smith – son *Horses* fut inspiré par *Heroes* – lui doivent beaucoup. Plus récemment, Lady Gaga (qu'on placera parmi les descendants de Bowie davantage pour sa démarche artistique que pour le contenu de ses disques) reconnaissait son influence dans un entretien sur MTV : *"Plus jeune, j'ai passé des heures chez moi à reproduire son maquillage sur mon visage."* Comme Bowie, la jeune femme garde un pied dans la musique et l'autre dans la mode, bâtissant sa carrière autant sur son image que sur sa discographie.
Au sein même de ses collaborations, Daivd Bowie a même réussi l'improbable : faire de ceux dont il descendait lui-même ses nouveaux héritiers, brouillant les filiations comme personne. Ainsi Lou Reed, les Rolling Stones ou Iggy Pop, après avoir été ses maîtres, ont fini par s'inspirer de son travail. Un échange d'autant plus fascinant qu'il est réversible : beaucoup des descendants de Bowie (Nine Inch Nails, Morrissey, Arcade Fire) ont fini, à leur tour, par influencer son œuvre !
À cela s'ajoute enfin l'évidence selon laquelle descendre de Bowie, c'est aussi descendre de ceux qui furent ses *heroes*. Hériter de Ziggy Stardust, c'est aussi hériter de Marc Bolan et T.Rex. S'inspirer de la trilogie berlinoise, c'est aussi s'inspirer de ceux qui furent à l'époque les modèles de Bowie : Can, Tangerine Dream ou Neu!... Au croisement des disciplines, des genres et des époques, l'Anglais apparaît donc à la fois comme un formidable créateur et un donneur universel, le père d'une famille nombreuse sans cesse agrandie. Ses membres se sont encore multipliés ces derniers mois avec l'arrivée de Pegase, Mikky Ekko, Rich Aucoin ou Foxygen.★

Bowie par cœur

Sélection de quelques reprises indispensables.

Parce qu'on reconnaît aussi l'héritage d'un artiste à travers les reprises qui ont été faites de ses chansons, rappelons que l'œuvre de Bowie reste l'une des plus revisitées de l'Histoire. Si la plus célèbre reprise demeure celle de *The Man Who Sold the World* par Nirvana lors du concert *unplugged* pour MTV, on conseillera aussi les suivantes, extraites d'une liste qui pourrait en contenir cent fois plus encore : *Space Oddity* par Seu Jorge ou Tangerine Dream, *Kooks* par Robbie Williams, *Quick Sand* par Dinosaur Jr., *Five Years* par The Polyphonic Spree, *1984* par Tina Turner, *Suffragette City* par The Horrors, *Heroes* par Blondie, *Ashes to Ashes* par Tears for Fears, *Let's Dance* par M. Ward. Enfin, l'une des plus étonnantes et des plus extravagantes est celle de *Sound and Vision* livrée par Beck début février avec un orchestre de 160 musiciens. **J. S.**

Morrissey et Jarvis Cocker © Renaud Monfourny

les inRocKuptibles

gratuit pour les abonnés au magazine

abonnez-vous sur iPad

+

chaque mois
1 CD exclusif
envoyé à votre domicile

3 offres

5,99 € par mois

29,99 € pour 6 mois

59,99 € pour 1 an

rendez-vous sur **http://abonnement.lesinrocks.com**

#3

Le rayonnement Bowie

Une étonnante exposition londonienne qui plonge aujourd'hui dans les archives personnelles de Bowie ; un style inimitable en avance sur toutes les modes ; une créature sexuellement ambiguë à l'avant-garde du *queer* ; des images inoubliables au cinéma ou dans les clips. Décryptage de ses multiples champs d'expression.

Dans les entrailles de Bowie

Depuis trois ans, Victoria Broackes, commissaire du prestigieux Victoria & Albert Museum de Londres, prépare la rétrospective *David Bowie Is*, qui ouvre le 23 mars prochain. Une traque qui l'a entraînée dans le saint des saints : les prodigieuses archives personnelles du chanteur.

Par Stéphane Malfettes
Entretien
JD Beauvallet

© Masayoshi Sukita/The David Bowie Archive 2012

Costume de Kansai Yamamoto
pour la tournée *Aladdin Sane*, 1973.

Bowie s'expose

Costume de Deth Killers of Bushwick pour la tournée *Reality*, 2003.

Costume de Freddie Burretti pour la vidéo de *Life on Mars?*, 1973.

Platform boots pour la tournée *Ziggy Stardust*, 1972.

Costume d'Alexander McQueen pour *Earthling*, 1997.

Il va falloir s'y faire : quelques décennies après sa fiévreuse et menaçante apparition, le rock fait désormais les beaux jours des musées. Aussi peu rock'n'roll soit-il, l'arsenal muséographique constitue l'étape ultime du processus de sacralisation des rock stars. Depuis une vingtaine d'années, les Américains ont développé un art bien à eux de rendre publiques des collections d'instruments, des reliques et des archives audiovisuelles qui canonisent leurs héros musicaux. Exit une certaine tradition européenne : au pays du rock'n'roll où Elvis Presley est le King, on confère le statut de trésor national à un pied de micro, une paire de santiags ou une guitare. *"Toutes les grandes villes aux États-Unis ont leur musée des beaux-arts, pourquoi n'auraient-elles pas leur musée dédié au rock ?"*, martèle Bob Santelli, un ancien journaliste de *Rolling Stone* devenu le grand manitou de la patrimonialisation musicale aux États-Unis. Il dirige le Grammy Museum à Los Angeles, l'une des institutions de référence dans le secteur, avec l'Experience Music Project de Seattle et le Rock and Roll Hall of Fame de Cleveland.

Le rock sous cloche ?

Comme en témoigne l'exposition *David Bowie Is* organisée par le Victoria & Albert Museum à Londres, la tendance en Europe est davantage à l'organisation d'événements temporaires dans des lieux de beaux-arts qu'à l'ouverture de musées dédiés au rock. Des expositions plus ou moins ambitieuses s'efforcent de rendre compte du phénomène rock dans toutes ses composantes esthétiques, sociales, politiques. Sans se priver de la puissance iconique des objets (instruments, costumes de scène, carnets et autres productions autographes), la vie et l'œuvre des personnalités muséifiées sont mises en relation avec l'évolution des idées, des mœurs et de la vie culturelle en général.

Lieu légitime pour dispenser un savoir, le musée apporte un point de vue structurant sur des formes spontanées et non académiques. Le risque est néanmoins d'éteindre la musique, de la vider de sa substance. Extrait de son milieu naturel et placé sous vitrine, le rock se manifeste de façon quelque peu artificielle : le défi de la déterritorialisation muséale est de substituer aux traits auxquels il renonce d'autres traits qui lui sont propres. L'exposition doit notamment permettre au visiteur de créer de nouveaux liens entre les arts et replacer l'histoire du rock dans un contexte extra-musical.

© The David Bowie Archive 2012

Costume de Freddie Burretti pour la tournée *Ziggy Stardust*, 1972.

Chaussures pour la tournée *Reality*, 2004.

Costume de Natasha Korniloff pour la période *Scary Monsters (and Super Creeps)*, 1980.

Costume de Kansai Yamamoto pour la tournée *Aladdin Sane*, 1973.

Il s'agit de pluraliser les musiques populaires, sans les édulcorer ni les réduire à un récit officiel dicté par les principaux intéressés, leurs entourages ou leurs ayants droit (les musées consacrent davantage les morts que les vivants).

Le paradoxe Bowie

Il semblerait que David Bowie n'ait pas pu se résoudre, de son vivant, à la mise en scène de son extinction triomphante entre les murs d'un musée. Peut-être avait-il à l'esprit la formule de John Lennon : *"Quand ils me mettront dans un musée, tout sera fini."* Pourtant, le créateur de Ziggy Stardust sait qu'il est le personnage de l'histoire du rock le plus passionnant à muséographier – lui qui assure la conservation et la gestion de sa collection personnelle via une société basée à New York, The David Bowie Archive. Ses interactions avec le monde de l'art, de la mode, du cinéma, mais aussi ses métamorphoses visuelles et les personnages qu'il a successivement incarnés constituent d'inépuisables ressources à déployer dans l'espace muséal. S'il a donné accès à ses archives en monnayant la mise à disposition de 90 % des 300 objets présentés au V&A, il n'a cessé de clamer sa non-participation à la conception de l'exposition.

Ce paradoxe en dit long sur l'ambiguïté de l'artiste concernant l'édification de sa propre légende. On peut aisément interpréter la sortie surprise de son vingt-quatrième album comme un ultime sursaut pour que sa présence dans l'actualité artistique ne se limite pas à une commémoration muséale.

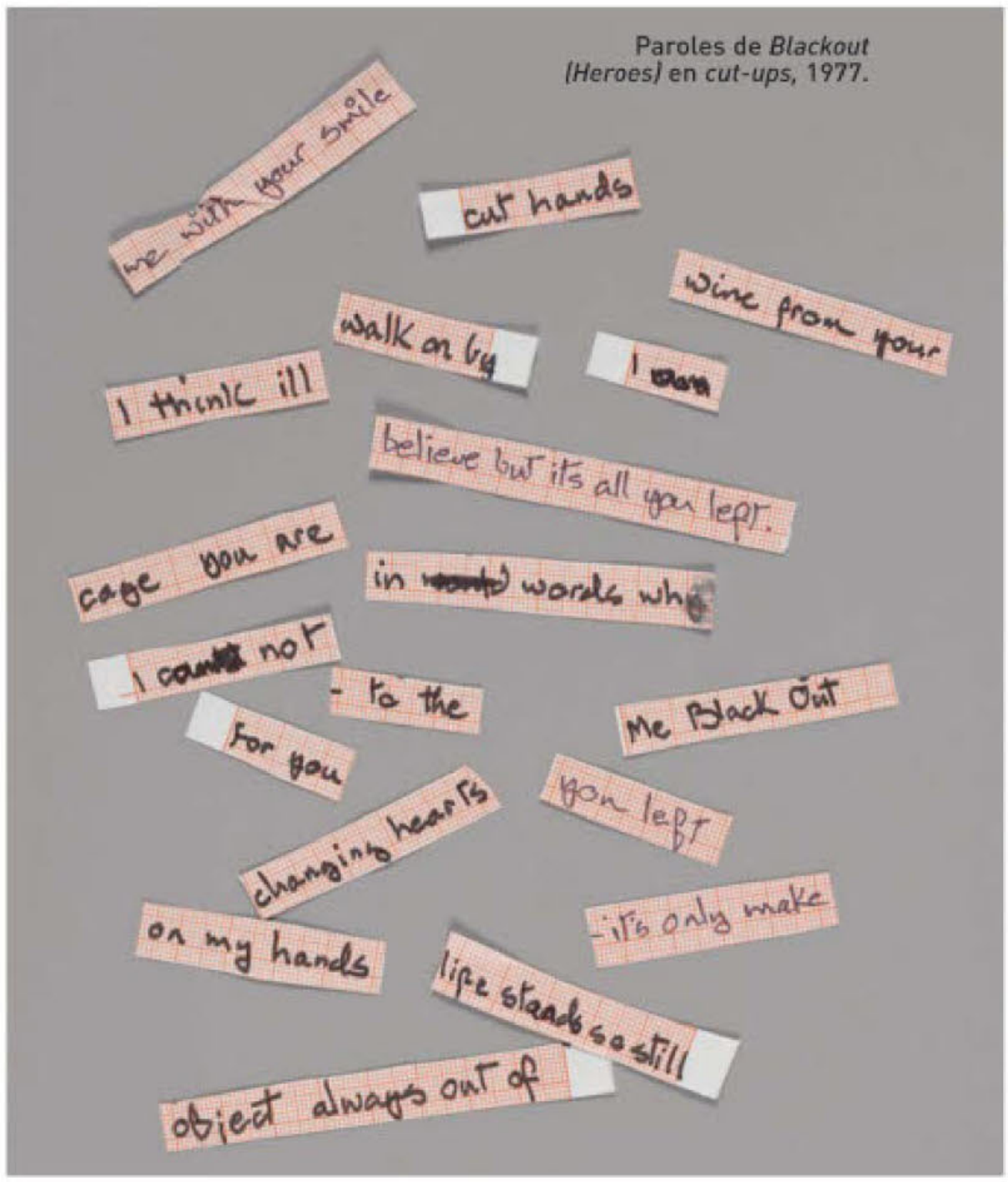
The Next Day lui donne les moyens de compléter le titre laissé en suspens de la rétrospective du V&A : *"David Bowie is... not only a museum piece!"*

Stéphane Malfettes

Ses interactions avec le monde de l'art, de la mode, du cinéma, ses métamorphoses visuelles et les personnages qu'il a incarnés constituent d'inépuisables ressources à déployer dans l'espace muséal.

© The David Bowie Archive 2012

Stratégie oblique : jeu de cartes imaginé par Brian Eno et Peter Schmidt en 1975.



Paroles de *Blackout (Heroes)* en *cut-ups*, 1977.

••• ENTRETIEN

Quel a été le point de départ de la rétrospective ?

Au V&A, nous collectionnons des objets liés à la pop music depuis le début des années 1970. Le nom de Bowie, qui brasse tant d'influences représentées dans le musée, s'est imposé de lui-même. Mais ce que nous ne savions pas, c'est qu'il possède des archives inouïes auxquelles nous avons eu accès. Tout est stocké à New York à température constante, tout est répertorié, jusqu'au moindre paquet de cigarettes sur lequel il a griffonné une idée de paroles... Quand j'ai reçu leur catalogue, j'ai failli tomber à la renverse. Ils ont archivé plus de 75 000 objets ou documents... Il ne jette rien. Des gens comme son archiviste Sandy Hirshkowitz s'en occupent à plein temps. Nous avons découvert des objets qui n'étaient mentionnés dans aucun livre sur Bowie.

Dans quel but conserve-t-il tout ça ?

Comment un artiste qui a toujours regardé devant, sans la moindre nostalgie, peut-il conserver absolument tout ce qui concerne son passé ? Le plus fascinant, ce n'est pas tant les résultats – les costumes par exemple – que tout le processus créatif qui l'a mené à ce point. Et ça, il a tout conservé : les notes, les croquis, les brouillons... Il a commencé cette collection sans se douter que la pop allait révolutionner le monde, que tous ces documents allaient prendre une valeur colossale. À 90 %, notre exposition vient de là. Pour les premiers chapitres de sa carrière, nous avons eu recours à la collection privée de Kevin Cann, l'auteur de *Any Day Now* [1], qui recense au quotidien les faits et gestes de Bowie dans les sixties... Il avait lui-même récupéré ces documents auprès de Kenneth Pitt, l'un des premiers managers de Bowie.

Vous travaillez depuis presque trois ans sur cette exposition. À quel moment avez-vous appris que David Bowie sortirait un nouvel album une semaine avant son ouverture ?

Très récemment. Le peu de gens qui étaient dans la confidence n'ont pas flanché. Beaucoup d'artistes impliqués à fond et depuis longtemps dans notre exposition ont pourtant travaillé sur le nouvel album de Bowie. C'est le cas de son producteur Tony Visconti – qui a réalisé pour nous un vaste *mash-up* de ses chansons, qui sera diffusé sur le site – ou du designer Jonathan Barnbrook, qui a signé la pochette. Le simple fait qu'ils aient porté un tel secret en dit long sur leur fidélité au chanteur, le respect qu'il impose, les liens qu'il tisse... La logique, pour un artiste de son statut, de son âge, aurait été de ne pas sortir de nouvel album. Son absence contribuait à bâtir un peu plus sa légende : à quoi bon prendre ce risque ? C'est justement ce risque qui l'a toujours motivé.

Que signifie pour vous le titre de l'exposition, *David Bowie Is* ?

Je voulais que ce soit au temps présent. C'est à la fois une déclaration de foi – "il est" – et une porte ouverte à tout ce qu'il peut être, tout ce qu'il a été. Et il est beaucoup de choses, comme le prouve l'exposition. La "Bowiecité" est aujourd'hui partout : je ne connais aucun artiste qui ait touché autant de gens, en nombre comme en profondeur. Depuis que je travaille sur cette expo, je ne compte plus les gens qui me disent que Bowie a changé leur vie. Je me revois dans mon pensionnat des années 1970, le son de Bowie se déversait de chaque chambre.

Comment s'organise l'exposition ?

On a refusé l'ordre chronologique, mais il fallait commencer à Londres, dans les banlieues où il a grandi – il n'aurait pas pu naître ailleurs et à une autre époque. Il fait partie de cette génération d'un million de bébés nés la même année, en 1947, un record anglais. Les premiers objets montrés appartiennent à son enfance, comme une veste de costume sur laquelle il avait peint des rayures : il était encore écolier et voulait déjà se distinguer, apporter sa touche, sortir de ce lot d'un million. Il ne faut pas oublier qu'il a

© The David Bowie Archive 2012

Maquette de la scénographie pour la tournée *Diamond Dogs* réalisée par Jules Fisher et Mark Ravitz, 1974.

longtemps été rejeté, qu'on lui jetait des mégots dessus à certains concerts, qu'il a connu des hauts et des bas pendant cinq ou six ans avant le succès. Il est l'exact inverse d'une célébrité d'aujourd'hui, fabriquée par une émission de télé : lui a travaillé sans répit pour apprendre, comprendre. Il vient d'une époque où il n'y avait pas d'internet et où il fallait vraiment s'accrocher pour découvrir l'expressionnisme allemand, la mode japonaise, les chansons de Jacques Brel.

On voit dans l'exposition la fameuse vidéo de juillet 1972 où il chante *Starman* à *Top of the Pops*...

Tant de gens ont été marqués, façonnés par cette apparition sur leur écran qu'on aurait pu faire l'exposition uniquement là-dessus. Ce soir-là, il a changé la vie de milliers d'Anglais. Pas seulement des jeunes homos qui vivaient dans le déni, seuls et malheureux dans leur chambre... Ça a été un révélateur pour une société entière. Le pays se projette alors vers le futur, la science, l'espace : Bowie prend le chemin inverse et se plonge dans l'âme, la vie intérieure. Il lit Ballard, Burroughs, il brasse déjà des idées radicales qu'il importe dans la pop et fait découvrir à ses fans. Il leur dit : *"Vous pouvez être qui vous voulez."*

Les vêtements sont importants.

On a été obligés de faire construire des mannequins spéciaux : aucun n'était assez fin pour porter les vêtements de Ziggy Stardust, on est repartis sur les mesures de Bowie à l'époque ! Cette partie de l'exposition sert à démontrer comment Bowie se nourrissait de tout, mélangeait les disciplines : il conçoit ainsi les costumes de Ziggy Stardust à partir des personnages d'*Orange mécanique* de Kubrick... Nous montrons huit costumes signés Kansai Yamamoto, dont la première venue à Londres, en 1971, avait provoqué un émoi incroyable : on n'avait encore jamais vu une collection pareille. Ça se passait sur King's Road, c'était underground, et qui était là ? David Bowie. Il en est sorti tourneboulé et a demandé à ses copains designers de copier pour lui ce qu'il avait vu à ce défilé. Ce n'est que des années plus tard, sur la tournée *Aladdin Sane* en 1973, que Yamamoto lui a offert ses propres créations pour la scène. Dans la seconde salle de l'expo, on revient sur la riche liste de ses collaborations – de Yamamoto à Alexander McQueen – avec des documents manuscrits, des esquisses montrant à quel point Bowie sait ce qu'il veut. Il avait lui-même dessiné le costume invraisemblable qu'il portait lors de l'émission *Saturday Night Live* de 1979, imaginé à partir des habits signés par Sonia Delaunay pour *Cœur à gaz*, la pièce dadaïste de Tristan Tzara. Ce costume, que nous avons récupéré et dans lequel Bowie ne pouvait pas bouger, a été détourné et immortalisé par Klaus Nomi ensuite.

Un autre exemple : pour le clip d'*Ashes to Ashes*, signé David Mallet, il avait dessiné chaque plan, précisément. Nous montrons ces documents, ainsi que le costume qu'il porte dans le clip, signé Natasha Korniloff, avec qui il avait déjà travaillé quand il faisait du mime dans les sixties. Parce que ça aussi, c'est un trait inouï de Bowie : cette façon d'être ami avec des gens qui vont devenir célèbres •••

"Comment un artiste qui a toujours regardé devant, sans la moindre nostalgie, peut-il conserver absolument tout ce qui concerne son passé ?"

© The David Bowie Archive 2012

bien avant leur heure de gloire, comme Tony Visconti, Marc Bolan, Hanif Kureishi... Visconti nous a raconté que, quand ils ont débarqué à Berlin, Bowie savait exactement où aller, qui rencontrer. Il a un instinct invraisemblable pour dénicher les bonnes idées, les bonnes personnes, les bons lieux. Savoir ce qui se passe semble une obsession.

Vous montrez également des décors de scène incroyables.

Comme cette maquette de la scénographie dont Bowie rêvait pour la tournée *Diamond Dogs*, inspirée par le *Metropolis* de Fritz Lang. Il voulait à l'origine présenter cet album sous la forme d'une comédie musicale, pour un film. Il a écrit un story-board très précis, dessiné de sa main, qui détaille chaque personnage, chaque scène – elles-mêmes documentées par un petit film qu'il a shooté lui-même... Ce sont des documents fabuleux à montrer, car ils révèlent le processus de pensée de Bowie. Comme le story-board de ce film était très influencé par *1984*, l'équipe de Bowie a demandé l'autorisation à la femme d'Orwell, qui a refusé. Ça a été un déclic pour Bowie : à partir de ce jour-là, pour chaque demande délicate, il est monté lui-même au créneau. Il n'a plus laissé son entourage parler en son nom. Désormais, il appelle lui-même les gens avec qui il veut collaborer. C'est ce que m'a dit Jonathan Barnbrook : Bowie l'a appelé en direct pour lui proposer de réaliser la pochette de *Heathen*. Il a cru que c'était un canular !

L'expo le confirme : l'absence de message politique est assez frappante pour un artiste de sa génération.

Il n'est pas politisé mais son message est pourtant très fort : soyez qui vous voulez être. Une partie de l'expo revient sur son individualisme radical. Il n'a jamais dit "faites ci ou faites ça". Mais son message n'a que plus d'impact, car il est personnel, intime, livré avec beaucoup de charme. Qui, à part Bowie, aurait osé avouer aux médias américains des années 1970 qu'il était homosexuel ? Ses vêtements mêmes ont été de véritables déclarations d'intention, comme la robe qu'il porte sur la pochette de *The Man Who Sold the World*...

Un des points forts de l'expo reste les manuscrits des chansons...

C'est fascinant de voir à quel point des paroles que nous connaissons par cœur, qui nous ont façonnés, influencés ont parfois été décidées à la dernière seconde. C'est pour ça que les ratures sur ces manuscrits sont si impressionnantes. Nous montrons les différentes façons et outils que Bowie a utilisés à travers les années, comme les *cut-ups* de Burroughs, les cartes des *Stratégie oblique* [2] de Brian Eno, ainsi qu'un logiciel, le Verbasizer, que Bowie avait commandité dans les années 1990 : il entrait des titres de journaux et ça lui fournissait des combinaisons aléatoires de mots, dans lesquelles il pouvait piocher. Comme il contrôle tout, tout le temps, je pense qu'il est important pour lui de laisser parfois le hasard décider à sa place.★

1. *Any Day Now – The London Years: 1947-1974* de Kevin Cann (Naïve, mars 2013).
2. Jeu de cartes conçu par Brian Eno et Peter Schmidt en 1975 dont le caractère divinatoire permet de résoudre *"plus de cent dilemmes qui en valent la peine"*.

À voir : exposition *David Bowie Is* au Victoria & Albert Museum de Londres, Cromwell Road (métro South Kensington), du 23 mars au 11 août 2013, de 10 h à 17 h 45 tous les jours, jusqu'à 22 h le vendredi, plein tarif 15,50 £ (17,70 € environ), 2 entrées pour le prix d'1 avec un billet Eurostar, www.vam.ac.uk/

Rock collection

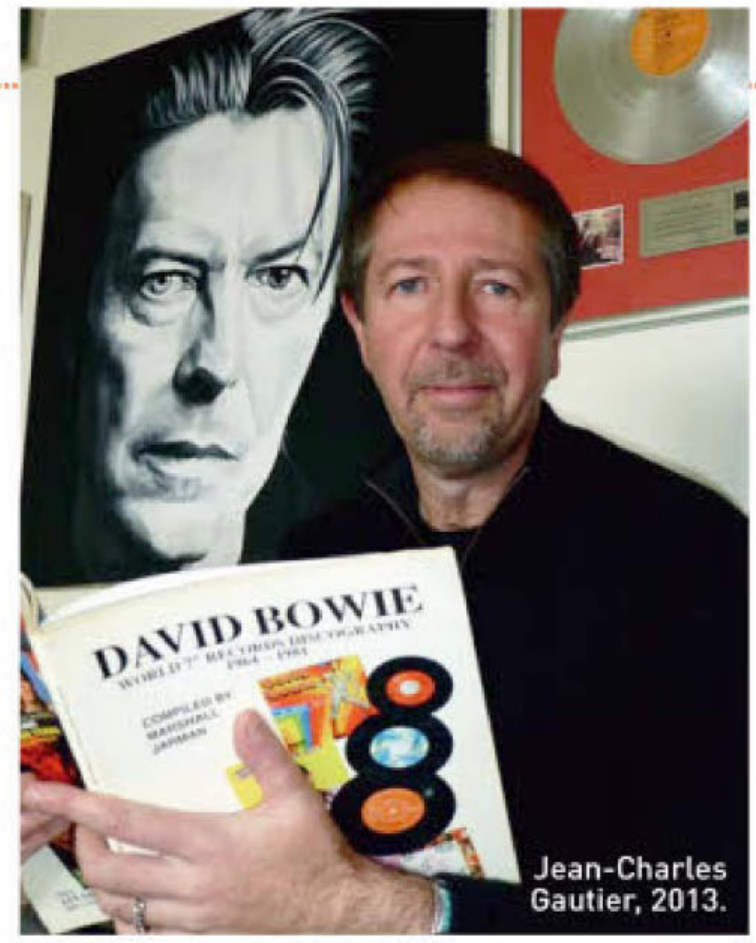
Depuis quarante ans, le Français Jean-Charles Gautier collectionne tout ce qui touche à Bowie. Rencontre avec cet archiviste pop qui pourrait ouvrir un musée à lui seul.

Peu de personnes possèdent chez elles 12 000 vinyles. C'est le cas de Jean-Charles Gautier, commercial de 53 ans résidant dans l'Est parisien. Plus incroyable encore, Jean-Charles Gautier possède chez lui 4 800 vinyles du même artiste : David Bowie. Tous sont répertoriés dans un dossier (sa bible) : on y trouve quasiment tous les singles et albums de l'artiste parus dans le monde, y compris les pressages les plus inattendus – il y a là des éditions angolaises, chiliennes... Souvent, on découvre des dizaines de pressages pour le même single : seuls la pochette et le tracklisting diffèrent. *"À ce niveau-là, on est cinq collectionneurs dans le monde."* À cette extraordinaire discothèque s'ajoutent des centaines d'objets consacrés à l'artiste : posters, disques d'or, places de concerts et magazines, que Jean-Charles a stockés dans la maison de ses parents. *"Ce qui me manque, ce sont les costumes de scène. Bowie les garde tous chez lui à New York."*

Jean-Charles Gautier a découvert Bowie lors d'un séjour linguistique en Angleterre quand il avait 10 ans. *"Chaque été, mes parents m'envoyaient passer un mois dans une famille de fermiers. J'écoutais les charts à la radio. Un matin, j'ai entendu un morceau incroyable. On m'a dit que c'était* Space Oddity *de David Bowie."*

Cinq ans plus tard, le jeune garçon économise et trafique ses papiers d'identité pour partir, en secret, voir celui qui est devenu son idole à New York, sur la scène du Madison Square Garden. Ce sera le premier concert d'une liste qui en déroule aujourd'hui plus de cent, et qui a permis au Français de voyager jusqu'au Japon, en Nouvelle-Zélande... *"J'ai rencontré Bowie à plusieurs reprises. Je lui ai montré certaines pochettes de disques qu'il ignorait, je lui ai traduit des articles. Il s'intéresse beaucoup à tout ça."*

À la question naïve maintes fois posée "mais à quoi ça vous sert d'avoir trente-cinq fois le même single ?", Jean-Charles Gautier répond en évoquant, en véritable archiviste, une envie d'écrire l'Histoire, de laisser une trace. La crise du disque et la mort des labels engendrent la disparition du patrimoine discographique des artistes : certaines sorties ne sont plus répertoriées, certaines pochettes ont disparu. Le Français, à travers sa collection, reconstitue l'histoire de Bowie.

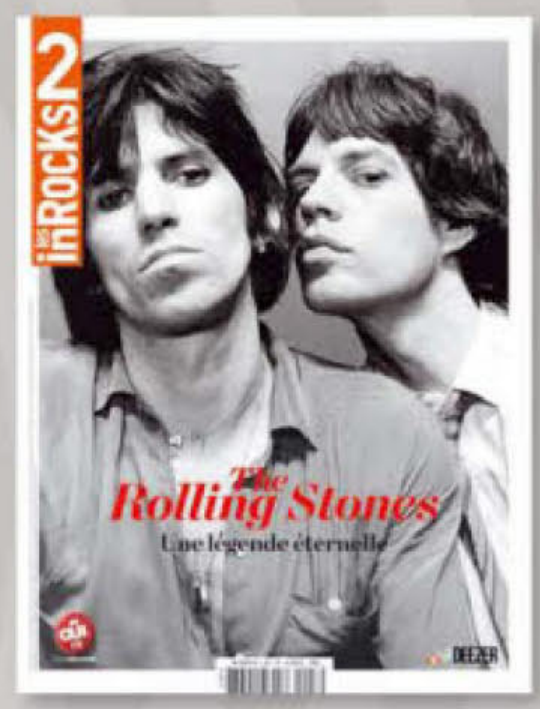


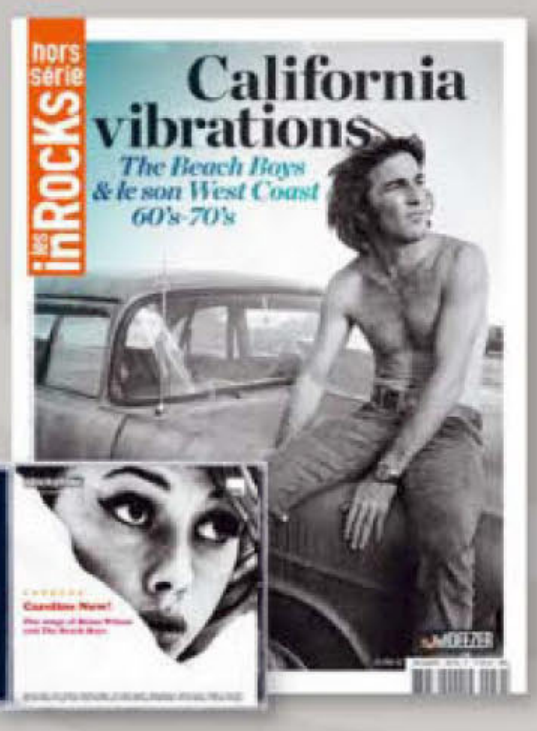
Jean-Charles Gautier, 2013.

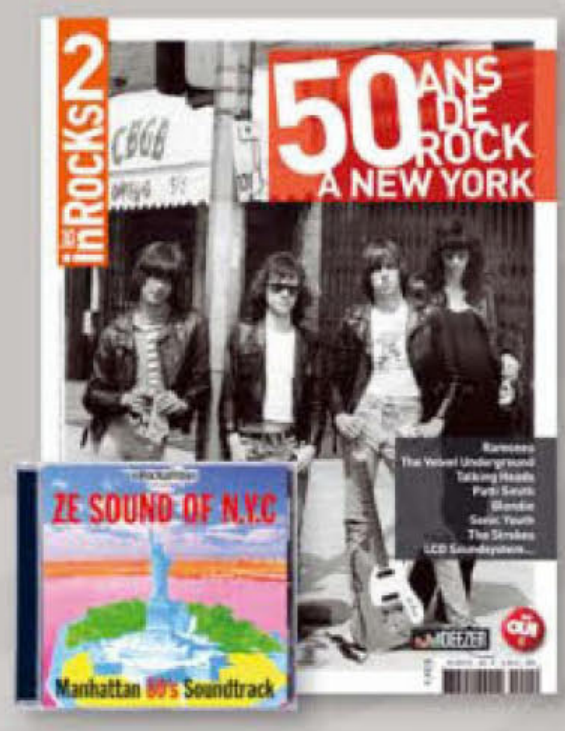
"Je ne suis pas un fan, mais un collectionneur. Dans fan il y a fanatique : question musique, que ce soit bien ou mal, le fan acceptera toujours. Il s'accrochera plus à l'image, ce que permet particulièrement Bowie. Bien sûr, avant d'être collectionneur, j'étais admirateur. Mais je suis passé à autre chose. J'ai eu très peu d'échanges positifs avec des fans. Tandis qu'entre collectionneurs, même de choses différentes, on a la même passion. J'échange parfois avec des collectionneurs d'art. On n'est pas dans la même proportion de coûts, mais c'est la même démarche, le même regard." S'agissant de coûts, le Français préfère rester discret sur le sujet et pense un jour passer la main à sa fille, ou en faire un musée. *"Ce qui est sûr, c'est que je pourrais aujourd'hui être le propriétaire d'une belle villa"*, sourit-il. **Johanna Seban**

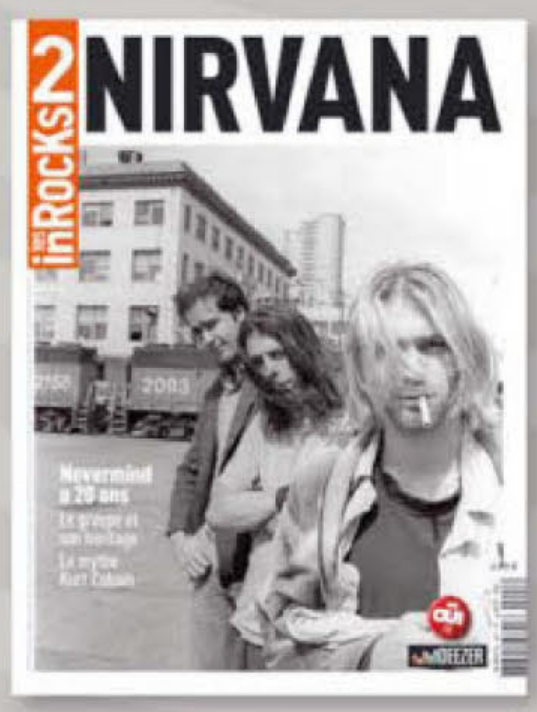
les inROCKS store

retrouvez le meilleur du Rock









découvrez tout notre catalogue sur

boutique.lesinrocks.com

Aladdin Sane dans un costume de Freddie Burretti pour le clip de *Life on Mars?*, 1973.

© Mick Rock/Retna

Self-made mode

Le style Bowie n'appartient qu'à lui : en avance sur son temps, il a imaginé autant de silhouettes qu'il a créé d'avatars, comme autant de nouvelles vies. **Par Nelly Kaprièlian**

David Bowie a toujours été conscient de l'univers de la mode et, après avoir fait faire ses costumes de scène par des amis et connaissances (Freddie Burretti pour les premiers costumes de Ziggy Stardust ou encore Natasha Korniloff), il a souvent fait appel à ses créateurs. Le tout premier à lui avoir créé des costumes de scène, c'est le jeune Kansai Yamamoto pour la tournée *Ziggy Stardust/Aladdin Sane* en 1972-1973 : vêtements conceptuels inspirés du kabuki, qui allaient rester cultes dans l'histoire de la scène rock. En 1997, Alexander McQueen lui taille une redingote dans l'Union Jack ; en 2002, c'est Hedi Slimane qui dessine ses costumes de scène ; entre-temps, il y aura eu aussi Thierry Mugler, qui aura pour mission de lui confectionner un smoking pour le jour de son mariage avec Iman – ultime preuve que, pour Bowie, la scène et la vie se confondent, et que toute l'existence n'est qu'un jeu de rôle où le vêtement est le plus sûr moyen de prendre place dans la narration qu'on se fait à soi-même – et, dans le cas de Bowie, qu'on livre au monde entier.

Un savant mixage

C'est pourquoi le style Bowie n'est pas un pur produit de la mode et de l'imagination d'un designer – sa mode, Bowie se l'est créée de toutes pièces, à mesure qu'il inventait les personnages de ses disques concepts (Ziggy, Aladdin, The Thin White Duke, etc.), qu'il allait incarner sur scène et parfois, à son détriment, dans sa propre vie (mégalomanie, paranoïa, plongée dans la drogue, etc.). Le style vestimentaire de Bowie est à la fois l'outil et la conséquence de son auto-engendrement : seul animal d'une seule espèce, Bowie ne ressemblait à personne et personne ne lui ressemblait. Il s'est, en quelque sorte, inventé et accouché tout seul, sans l'aide d'un styliste.

Mixage intelligent de nombre d'influences savamment mélangées – culture *camp* et androgynie gay : le mime qu'il apprend avec Lindsay Kemp et le théâtre nô, où les hommes se travestissent en femmes ; Warhol, le Velvet et Berlin ; le glitter du glam rock déjà entériné par Marc Bolan avec T.Rex ; le glamour des stars aux sourcils épilés de l'âge d'or hollywoodien ; l'esthétique métallisée et futuriste du *2001 : l'odyssée de l'espace* de Kubrick ou les costumes d'*Orange mécanique* –, Bowie est à lui seul un pur événement, surgi du cerveau hyper-créatif du jeune David Jones.

Ce n'est pas la mode qui l'inspire, mais c'est lui qui inspirera la mode : Alexander McQueen et Gareth Pugh pour leurs fringues aux distorsions anatomiques, Fida Giannini de Gucci qui a consacré trois collections femmes (hiver 2006-2007, hiver 2009-2010 et été 2012) au style Bowie, Hedi Slimane pour la finesse fuselée de ses costumes chez Dior hommes et son goût pour une mode masculine androgyne issue des années 1970. Sans même parler des paillettes et du glitter, présents dans toutes les collections de *make-up* et de vernis à ongles aujourd'hui, des étoffes métallisées partout aussi, des leggings en vinyle et des souliers à plateforme et talons de 15 cm.

Un laboratoire de formes

Il suffit de voir de vieux documentaires de la BBC consacrés à Bowie pour découvrir que, *backstage*, c'est lui qui s'habillait, se maquillait et se peignait les ongles tout seul. C'est lui qui impose tenues en satin brillant et maquillage glitter aux membres du groupe de *Ziggy Stardust*, les Spiders from Mars, pourtant récalcitrants. En fait, l'influence majeure dans la vie de Bowie, c'est sa première femme, le mannequin américain Angie, qui le pousse à aller encore plus loin dans l'androgynie : avant l'explosion Ziggy, il posera ainsi avec une robe sur la pochette de *The Man Who Sold the World* en 1970, ce qui fera scandale. C'est Angie aussi qui l'incite à adopter son étrange coupe de cheveux hirsute et orange, bien avant les punks de 1977, à une époque où Londres porte encore les cheveux longs hippies. Bien avant les punks encore, et les influençant probablement, il est le premier à se balader torse nu sous un T-shirt moulant en résille noire, le temps d'un concert resté culte puisqu'il allait y suicider Ziggy Stardust en live en chantant *Rock'n'Roll Suicide* (le 3 juillet 1973 au Hammersmith Odeon de Londres). Les blazers ultra-épaulés que l'on a retrouvés sur les podiums de Balmain ou de Givenchy, c'est lui aussi ; et tous les mini ou maxi-kimonos portés en robes à part entière. Toute la trajectoire vestimentaire de Bowie ressemble à un laboratoire dans lequel la mode contemporaine n'aurait plus qu'à puiser – et plusieurs magazines de mode (dont les *Vogue* français, anglais et australien) ne s'y sont pas trompés en lui consacrant moult rédactionnels et au moins deux couvertures, avec à chaque fois Kate Moss maquillée et coiffée en Ziggy et Aladdin Sane.

Derrière autant de créativité stylistique et de désir de se réinventer en caméléon, pour qui il suffirait de changer de tenue pour devenir un autre et vivre ainsi plusieurs vies en une seule, derrière autant de flamboyance réside peut-être une réalité très grise et insipide : la banlieue de Londres, ses pavillons tristes et ses jardins à répétition. En 1973, soit un an après la renaissance de Bowie en Ziggy Stardust, J.G. Ballard y écrivait (de son pavillon à Shepperton) *Crash*, monument littéraire de folie futuriste et de trouble pervers. Preuve que la grisaille et l'ennui d'une zone périphérique où l'on se sent exclu du centre (la capitale) décuplent votre imaginaire et votre créativité au point de faire de vous, des années plus tard, un alien venu de la planète Mars.★

Seul animal d'une seule espèce, Bowie ne ressemblait à personne et personne ne lui ressemblait. Il s'est, en quelque sorte, inventé et accouché tout seul, sans l'aide d'un styliste.

Unique en son genre

En quelques déclarations chocs et images ambiguës, David Bowie brouilla les genres dès 1970, mettant ainsi au jour une culture underground et subversive : le *queer*.

Par Géraldine Sarratia

Dans une chambre, une silhouette pose, étendue sur une méridienne. Le cuir épais des bottes, l'élégance de la robe en soie blanche aux motifs bleutés, la cambrure délicate : la posture, très classique, dit la féminité. Ce n'est qu'avec le visage, encadré par de longs cheveux ondulés et blonds, que l'image révèle sa profonde ambiguïté : l'être contemplé n'est pas une femme, mais un homme. En haut à droite, écrit en lettres déliées, le titre du disque : *The Man Who Sold the World*. À sa sortie en 1970 aux États-Unis (1971 en Grande-Bretagne), cette pochette est un énorme scandale. Révulsés, les États-Unis la censurent. Elle ressortira en une version plus politiquement correcte, qui multipliera les signes de masculinité classiques : un cowboy, cigarette au bec et fusil coupé sur l'épaule. Pour ne rien arranger, Bowie réalise toute sa promo américaine vêtu d'une robe.

"I'm gay"

Un an plus tard, le chanteur enfonce le clou dans une interview au *Melody Maker* : *"Je suis gay"* (un mot que la société entendra comme "bisexuel", le chanteur étant marié et père de famille), déclare un très badin David Bowie, au sujet duquel de folles rumeurs circulent depuis qu'il est devenu Ziggy, porte des plumes, les cheveux rouges et des *platform shoes*, depuis qu'il donne sur scène la pleine mesure de son opéra glam, mimant des fellations torrides avec son guitariste Mick Ronson, et chante des titres aussi *camp* que *Queen Bitch*. Il reviendra sur cette époque dans une longue et passionnante interview accordée à *Playboy* en 1976 : *"Le sexe était encore très choquant. Tout le monde voulait voir le freak. Mais ils ignoraient tous tellement ce que je faisais. On ne parlait quasiment jamais de bisexualité ou d'homosexualité avant que je n'arrive."* Dans l'interview, Bowie raconte des histoires d'amants partagés avec sa femme Angie, et évoque un jeune garçon qu'il aurait, à 14 ans, emmené dans sa chambre et *"baisé sur son lit"*.

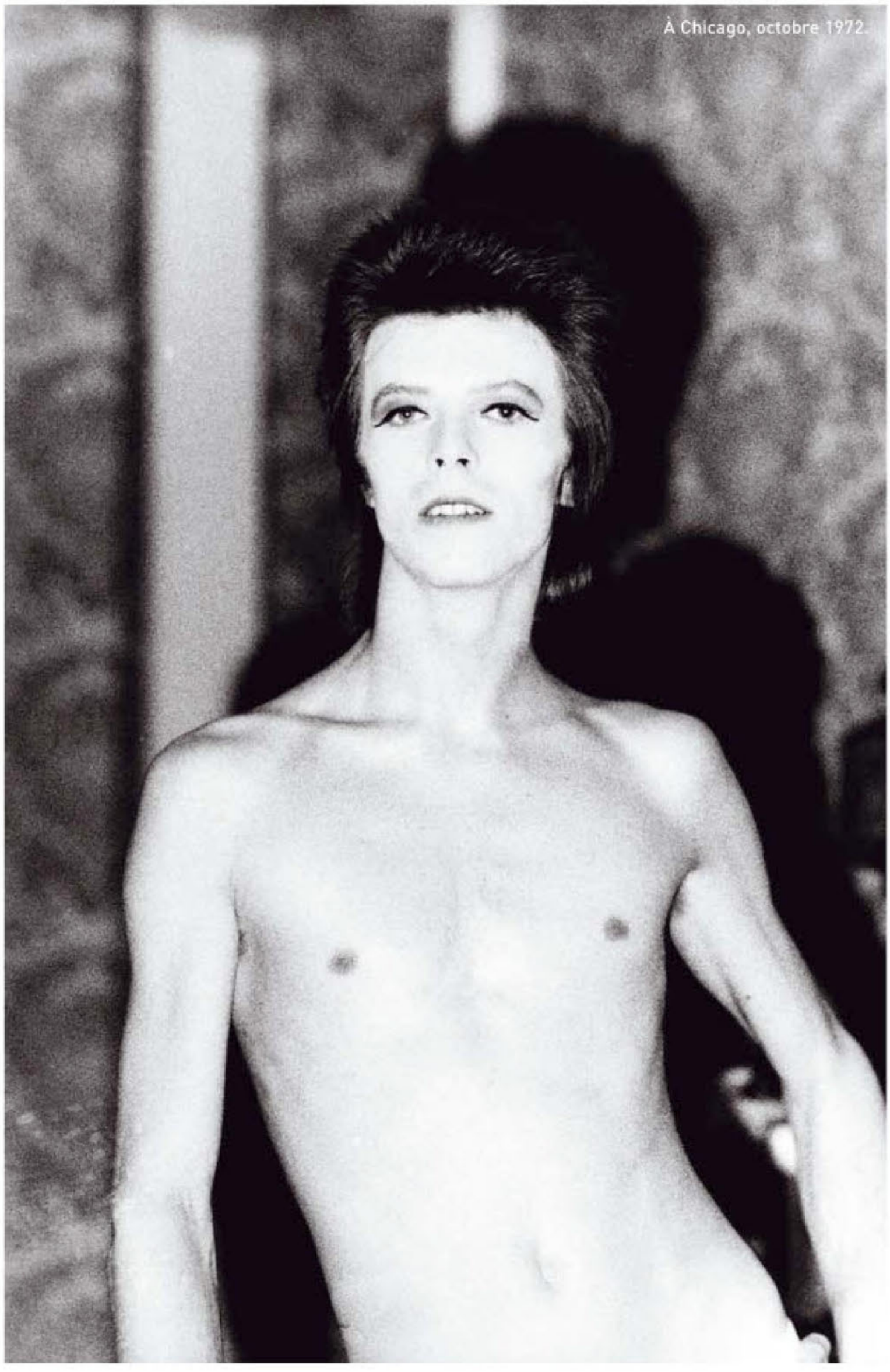
Qu'importe la véracité de ces propos, qu'importe, comme le prétendent beaucoup, que Bowie à ce moment-là se livre peut-être à l'un des plus judicieux storytellings de l'histoire de la pop. Du calcul ? Peut-être. Mais du courage avant tout. À partir de cette époque, David Bowie, qui n'était jusqu'alors qu'un homme presque comme les autres, très androgyne certes, félin, devient un héros, un pirate du genre. La chose la plus détestable aux yeux de la société, le freak, l'anormal. Pour d'autres, un messie, un corps identificatoire. On ne compte plus les artistes qui racontent la première fois qu'ils ont vu Bowie. Un choc esthétique, politique, visuel, une révolution copernicienne. *"J'avais 13 ou 14 ans*, se souvient le styliste Dries Van Noten, *c'était une émission de la télé hollandaise. Je me souviens m'être dit : 'Mais qu'est-ce que c'est que ça ?'."* Et Boy George de renchérir : *"Je me souviens surtout de Bowie à la télé et de ma grand-mère qui hurlait : 'C'est dégoûtant, sales pédés'."* Dégoûtant, et pourtant si désirable.

Le pionnier du *queer*

Première star *queer* du rock, Bowie aura contribué à rendre visible et à populariser dans une Angleterre post-hippie, revenue de ses idéaux et déprimée par la crise économique, une culture jusqu'alors très underground et subversive. Élève de Lindsay Kemp, son maître de mime, Bowie s'est en effet familiarisé avec le *camp*, cette gestuelle et ce sens de la théâtralité développés par les gays. Il a également contribué, via ses chansons, à populariser Andy Warhol, Jean Genet et quelques autres incontournables de la culture homosexuelle.

Surtout, contrairement à un James Dean (qui avait lui aussi joué médiatiquement avec sa "bisexualité") emporté par un destin tragique, Bowie est la première représentation positive de l'homosexualité. Pas ou très peu de dimension victimaire chez lui. Tant visuellement que dans les textes de ses chansons, Bowie est porteur d'une flamboyance. "Tu n'arrives pas à être qui tu es ? Tu as des problèmes avec ton père, ta mère, l'armée ? Mets du maquillage, chausse tes talons et sortons ce soir", semblent en substance dire Ziggy ou Aladdin Sane. À la dépression identitaire, Bowie oppose l'idée du *reboot*, d'une identité qui peut sans cesse se transformer et se modeler au gré des désirs et de l'individu. Une performance perpétuelle porteuse d'une grande liberté. Elle deviendra une des grammaires incontournables de la pop, amplement reprise par Madonna (qui en donnera une lecture capitaliste) ou Lady Gaga (plus postmoderne).

Dans les années 1980, le Bowie *queer* battra en retraite. David aura même quelques déclarations gênantes (parler de sa bisexualité aurait été la *"pire erreur"*, etc.) sur lesquelles il reviendra encore quelques années plus tard. Mais qu'importe. Tout hétéro qu'il était, Bowie a permis l'éclosion de la rock star *queer*. Sans lui, pas de Queen, de Jimmy Sommerville, de Boy George, George Michael, Antony. Sans lui, le rock serait resté ce lieu de fabrication et de validation d'une virilité très normée où les garçons se tapent dans le dos en comparant la taille de leurs guitares et la vitesse de leurs solos. Sans lui, c'est tout simplement l'homme moderne qui aurait été différent. En refusant systématiquement toute définition normée du genre, en restant dans l'entre-deux et en montrant qu'un homme peut très bien assumer sa féminité, Bowie a peut-être bien donné naissance à cet *homo superior* dont il chantait l'avènement dans *Oh! You Pretty Things*. L'humanité tout entière peut lui dire merci.★



À Chicago, octobre 1972.

Bowie est la première représentation positive de l'homosexualité. À la dépression identitaire, il oppose l'idée du *reboot*, d'une identité qui peut sans cesse se transformer et se modeler au gré des désirs et de l'individu.

© Mick Rock/Retna

Bowie, crève l'écran

Polymorphe, versatile, David Bowie a semé au fil des ans une multitude d'images de lui, qu'il s'agisse des personnages qu'il incarne dans ses clips, de ses apparitions comme acteur au cinéma ou de sa présence subliminale dans nombre de films.

Par Jean-Marc Lalanne

© The Kobal Collection/AFP

Furyo de Nagisa Oshima (1983).

Space Oddity (1969).

Heroes (1977).

Ashes to Ashes (1980).

Let's Dance (1983).

China Girl (1983).

Après les visions torturées et malades d'*Ashes to Ashes*, le clip ne sera plus jamais la simple capture d'un chanteur interprétant en faux live son dernier tube. Il doit désormais livrer une lecture de la chanson qu'il illustre, la doubler de mondes imaginaires.

Bowie fait son cinéma

David Bowie doit son premier tube au cinéma. C'est en effet sur l'écume de *2001 : l'odyssée de l'espace*, grand succès cinématographique du moment, que le jeune homme conçoit *Space Oddity*, complainte triste sur les errements d'un astronaute satellisé dans l'infini galactique. Née des images, la chanson ne tardera pas à y retourner. Pas moins de deux clips, tournés à quelques années de distance, illustrent les mésaventures spatiales du Major Tom. Le premier date de 1969 : on y voit un Bowie, les cheveux mi-longs, coupe au bol, affublé de lunettes rondes, se lover dans un mobilier très sixties tout en arrondis puis enfiler une combinaison de cosmonaute. Le second, postérieur de trois ans, est signé Mick Rock et a été conçu pour promouvoir la réédition de l'album par RCA en 1973. Dans cette seconde mouture, c'est désormais Ziggy, tignasse rouge hérissée et T-shirt pailleté, qui interprète la chanson qui, bien que créée seulement trois ans plus tôt, paraît appartenir à une autre ère de l'artiste.

Photographe attitré de la scène glam, Mick Rock réalise à cette période d'autres petits films vidéo pour Bowie (le terme clip n'existait pas encore). Il le filme aussi interprétant *The Jean Genie* sur scène avec quelques inserts sur une fille décolorée tapinant, déchaînée, sur un trottoir de Londres. Ou encore chantant *Life on Mars?*, ballade cristalline apparue en 1971 sur *Hunky Dory* mais sortie tardivement en single (et qui atteint la troisième place des charts britanniques l'été 1973). L'idole porte un impeccable costume bleu azur assorti à son fard à paupières et s'égosille en playback et sur fond blanc en faisant des gestes de *drama queen*. Si on ajoute à ces proto-clips de Mick Rock les brillantes interventions télévisées, scénographiées de façon tatillonne (comme ce live mythique de *Young Americans* au *Dick Cavett Show* sur ABC en 1974), et la tournée de *Ziggy* filmée par le grand D.A. Pennebaker, on mesure l'extrême soin apporté par Bowie à la mise en scène visuelle de sa musique. Mais c'est la rencontre avec David Mallet qui propulse le chanteur dans l'ère du tout-visuel des années 1980.

Les trois clips signés par ce débutant pour l'album *Lodger* (1979) inaugurent l'esthétique du vidéoclip, ses décors de studio alambiqués, ses montages speedés, ses micro-récits où un chanteur n'est plus seulement le performer de sa musique mais aussi un acteur incarnant un personnage. Dans le clip du premier single, *Boys Keep Swinging*, Bowie chante dans un élégant et très masculin costume gris, tandis que le chœur est constitué de trois étranges travelos décatis et choucroutés. Tous trois sont David Bowie, qui finit le clip en inquiétante Coco Chanel blonde avançant appuyée sur une canne avec, sur le visage, une nuance de menace. Dans *DJ*, vêtu de rose, il détruit un studio. Enfin, *Look Back in Anger* donne lieu à un délire façon *Le Sang d'un poète* de Jean Cocteau, où le chanteur campe un peintre enfermé dans son atelier aux prises avec des portraits de lui en ange qui, au fur et à mesure qu'il les peint, laissent des marques de peinture sur son visage.

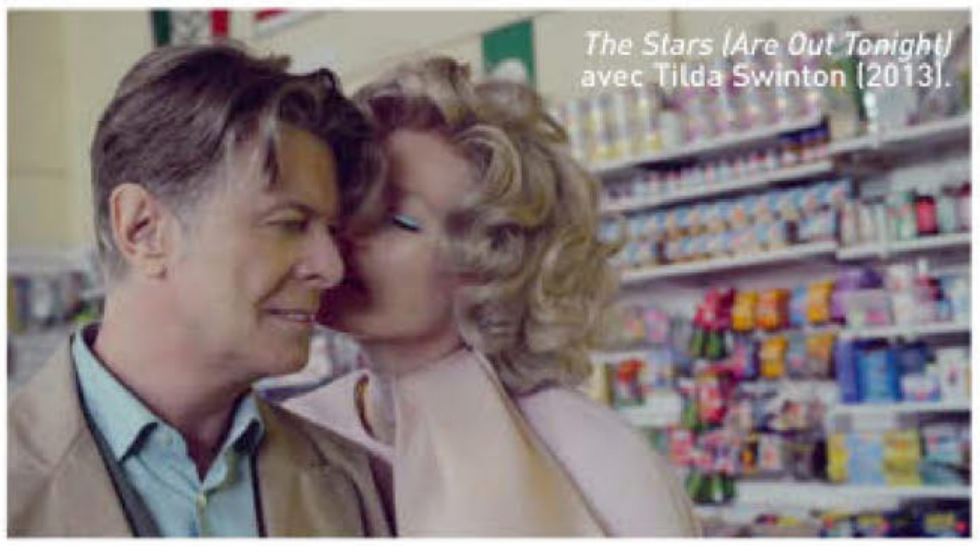
Après ce triple galop d'essai, les deux David, Mallet et Bowie, donnent au genre naissant son premier chef-d'œuvre : *Ashes to Ashes*. Avec 250 000 livres de budget, le clip est à l'époque le plus cher de l'Histoire (qui ne fait, il est vrai, que commencer). Bowie est métamorphosé en clown blanc, égaré sur une plage rougeoyante et synthétique. Parfois entouré d'étranges ecclésiastiques (parmi lesquels on reconnaît Steve Strange, chanteur de Visage, parmi d'autres figures du Londres *new romantic* du moment), il mène une triste procession, poussée par un gros bulldozer. À d'autres moments, il siège au centre d'une chambre capitonnée, le visage transfiguré par la peur. À la fin, le clown blême et déphasé avance, impavide, aux côtés de sa vieille mère loquace. Après les visions torturées et malades d'*Ashes to Ashes*, le clip ne sera plus jamais la simple capture d'un chanteur interprétant en faux live son dernier tube. Il doit désormais livrer une lecture de la chanson qu'il illustre, la doubler de mondes imaginaires, l'ouvrir sur un champ de symboles et de significations.

Après ce coup d'éclat, Mallet et Bowie (qui cosigne désormais la plupart des clips) enchaînent les succès : le clip de

Jump They Say (1993).

Little Wonder (1997).

Where Are We Now? (2013).


The Stars (Are Out Tonight) avec Tilda Swinton (2013).

Fashion et son ambiance de club huppé et décadent ; celui, assez saugrenu et incompréhensible, de *Let's Dance* où deux aborigènes s'émancipent de la domination sociale à l'aide d'escarpins rouges qui font danser (!) ; celui, jugé torride au point d'être censuré par la BBC à sa sortie, de *China Girl* où Bowie s'ébat, couché dans les vagues, avec un top-modèle asiatique. L'inspiration s'émousse et, après l'atroce clip de *Dancing in the Street* en duo avec Jagger, Bowie remplace David Mallet (devenu entre-temps clippeur à succès de Queen). Les pointures de l'époque se succèdent pour inventer – mais sans grande inspiration – de nouveaux écrins : Julian Temple *(Blue Jean)*, Steve Barron *(Underground)*, Jean-Baptiste Mondino *(Never Let Me Down)*...
Il faut une nouvelle génération de clippeurs pour que Bowie redore un peu une vidéographie qui part à vau-l'eau à la fin des années 1980. En 1993, avec *Jump They Say*, Mark Romanek projette le *late* quadragénaire dans un univers futuriste traversé de réminiscences inquiétantes de *La Jetée*, *Alphaville* et *Orange mécanique*. En 1997, dans *Little Wonder*, Floria Sigismondi met en miroir le Bowie à petit bouc roux de l'époque avec un très jeune mannequin grimé en Ziggy, qui arpente une ville qui défile à toute allure comme dans un film de Wong Kar-wai. Dès lors, le clone, le mannequin, homme ou femme, déguisé en jeune Bowie, devient un motif obsédant, repris dans le beau *Thursday's Child* (Walter Stern, 1999) où, face au miroir, Bowie voit en reflet une jeune femme, ou dans le tout récent *The Stars (Are Out Tonight)*, également de Sigismondi, avec Tilda Swinton en Madame Bowie et un jeune mannequin en néo-Thin White Duke. Mais cet incessant ressassement de motifs maison (moi, mes doubles, mes avatars...), décliné même en publicité (l'amusant spot Vittel de 2003, avec la bête de *Diamond Dogs* en animal domestique), n'est pas loin de lasser. C'est toute la beauté du clip de *Where Are We Now?*, signé par le vidéaste Tony Oursler, d'opposer à ce mythe de l'éternel ressuscité l'image d'une petite chose friable, un visage déformé et hagard glissant sur le corps d'une poupée chiffonnée et statique. Son clip le plus émouvant depuis *Ashes to Ashes*.

Bowie fait du cinéma

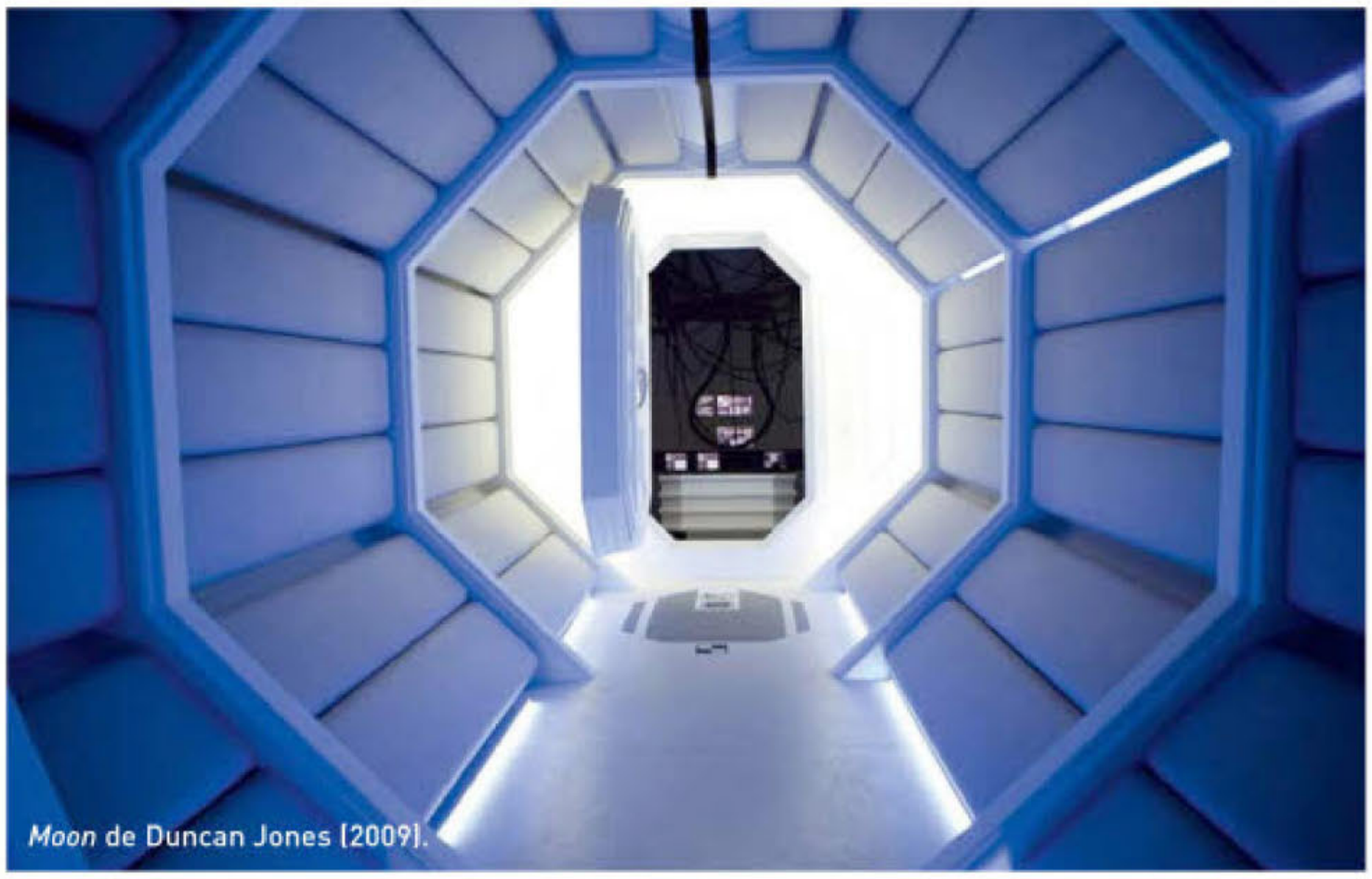
Des images aussi fortes que celles qu'a produites Bowie pour ses pochettes de disques, concerts ou clips ne pouvaient pas laisser longtemps insensible le cinéma. Passionné par l'univers du rock, auteur de *Performance* (1970), un thriller sophistiqué et pré-lynchien avec Mick Jagger et Anita Pallenberg, Nicolas Roeg est le premier cinéaste à prendre Bowie dans ses filets. Bien qu'adapté d'un roman SF, *L'homme qui venait d'ailleurs* semble du cousu main pour le chanteur qui s'est déjà beaucoup hystérisé en alien aussi mystérieux que désirable. Un peu amorphe, lourd de symboles et de visions naïves, le film est loin d'être réussi.
Davantage tout de même que le suivant, *Just a Gigolo*, une fresque sur la montée du nazisme qui aimerait bien ressembler au *Cabaret* de Bob Fosse mais tient plutôt de la grosse pâtisserie pompière. En playboy berlinois qui tarife ses services, David Bowie est néanmoins assez drôle, entre les bras de Kim Novak sa cliente et les griffes de Marlene Dietrich sa maquerelle. Au sortir du tournage, le chanteur dira : *"J'ai l'impression d'avoir tourné les trente-deux navets d'Elvis Presley en un seul film."* On ne saurait mieux résumer.
Dès lors, il se méfie du cinéma, se consacre entièrement à sa carrière de musicien qui, au tournant des années 1980, est commercialement ascendante. À peine accepte-t-il un cameo flatteur dans *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée*. Il y incarne son propre rôle, chanteur adulé d'une adolescente junkie, mais n'apparaît que sur une scène de concert. La BO du film est uniquement constituée par le répertoire de la star, celui compris entre 1976 et 1979 (le Bowie glam est alors démodé). Ce qui produit un effet presque comique : où que cette petite troupe d'ados aille, dans n'importe quel bar, n'importe quel club, c'est toujours un morceau de Bowie qui passe. Comme si, en 1980 à Berlin, les jeunes n'écoutaient rien d'autre.
Après cinq ans d'absence des écrans (à l'exception de cette apparition), Bowie décide de se remettre sérieusement au cinéma et sort deux films en 1983. Deux films présentés à Cannes tandis que *Let's Dance* trône en tête de tous les hit-parades du monde. Deux visions pour le moins flatteuses de la star en jeune homme éternel ou en objet absolu du désir. Mais par deux fois, ça finit mal. Le vampire des *Prédateurs* (Tony Scott) est confronté à une sénescence express. Le prisonnier anglais de *Furyo* (Nagisa Oshima) est enterré jusqu'au cou dans le sable. Tandis qu'il agonise, un papillon bleu se pose délicatement sur ses cheveux blonds. ●●●

L'homme qui venait d'ailleurs de Nicolas Roeg (1976).

••• Après deux rôles aussi iconiques, une carrière royale d'acteur semblait devoir s'ouvrir. Mais il en est autrement. D'une certaine façon, *Furyo* et *Les Prédateurs* closent la carrière de Bowie acteur. Désormais, il ne fera plus que des participations, plus ou moins amusantes, plus ou moins prestigieuses, plus ou moins alimentaires. Certaines sont brèves mais marquantes : dans *La Dernière Tentation du Christ* (Scorsese, 1988), il est Ponce Pilate et Jésus/Willem Dafoe lui dit que ce n'est pas par la violence mais par l'amour qu'il veut changer le monde. Sèchement, il répond : *"Mais nous voulons que rien ne change"*, ce qui ne manque pas de sel dans la bouche du plus grand caméléon humain de l'Histoire.
Dans *Twin Peaks* (David Lynch, 1992), il est un homme disparu qui réapparaît sur les vidéos de surveillance. Dans *Le Prestige* (Christopher Nolan, 2006), il est un ingénieur qui a conçu une machine propre à créer des clones humains parfaits. David Bowie, grand pourvoyeur de clones : Christopher Nolan nourrit à son tour la mythologie du chanteur. C'est peut-être la limite de la carrière de l'acteur (qui comprend pourtant quelques beaux films et de grands cinéastes) : elle ne s'est jamais dégagée totalement du monde imaginaire mis en place par la rock star.

Les Prédateurs de Tony Scott avec Catherine Deneuve (1983).

Le cinéma fait son Bowie
De toute façon, le chemin particulier qu'a tracé David Bowie à l'intérieur du cinéma excède les seuls films qu'il a tournés. C'est aussi à Bowie chanteur qu'on doit de belles émotions de cinéma.
La plus forte de toutes, c'est un film français qui l'a procurée : *Mauvais sang* de Leos Carax. Alex (Denis Lavant) fait du zapping sur la station FM. Soudain, les premières mesures de *Modern Love* retentissent. Il se lance alors dans une course folle dans les rues de la ville, porté par le déchaînement des boîtes à rythmes eighties. Vingt-cinq ans plus tard, le cinéma américain indépendant se souvient encore de cette explosion de lyrisme pop (Noah Baumbach y rend hommage dans son nouveau film, *Frances Ha*). Désormais, impossible d'entendre la chanson de Bowie sans y associer les images colorées et galvanisantes de Carax.
Déjà, pourtant, dans le premier film du cinéaste, *Boy Meets Girl* (1984), Lavant arpentait Paris la nuit en écoutant *When I Live My Dream* (une belle ballade sixties) à fond dans son casque. Et dans *Les Amants du Pont-Neuf*, Lavant et Binoche observent de l'extérieur d'une boîte des clubbers dansant sur *Time Will Crawl* (un morceau de l'album *Never Let Me Down*). Fan ultime, Carax a vêtu les chansons de Bowie de leurs plus beaux atours cinématographiques.
Bien sûr, de nombreux autres films ont utilisé des chansons de Bowie. D'abord, il y a ceux pour lesquels Bowie a composé une chanson : *Labyrinth*, *Absolute Beginners* (deux films dans lesquel il apparaît) ou encore *La Féline* de Paul Schrader (l'excellent morceau *Cat People*). Il y a ceux où un personnage est fan de Bowie, comme la bluette canadienne *Crazy* (2006) ou *Les Runaways* (2010), la story du groupe de Joan Jett, où les filles vénèrent *Aladdin Sane*. Il y a le film où l'on n'entend jamais Bowie mais où tout l'évoque : *Velvet Goldmine* de Todd Haynes, variation fantaisiste sur la vie de l'idole glam. Autre catégorie : les films qui,


Moon de Duncan Jones (2009).

dans la foulée de la sortie d'*Outside*, ont utilisé un de ses morceaux – *Seven* de David Fincher *(The Hearts Filthy Lesson)* ou *Lost Highway* de David Lynch (les plans liminaires de route sur *I'm Deranged* rejoignent *Mauvais sang* dans le panthéon des plus belles variations cinématographiques inspirées par David Bowie).
Parmi les nombreuses autres occurrences, on citera les irrésistibles reprises bossa de morceaux issus de *Hunky Dory* ou *Ziggy Stardust* dans *La Vie aquatique* de Wes Anderson ; l'amusante scène de *The Sunchaser* de Cimino où Woody Harrelson écoute dans sa voiture *Suffragette City* et où son jeune passager lui dit qu'il écoute de la musique de vieux car lui préfère le hip-hop ; l'utilisation du magnifique *Candidate* (extrait de *Diamond Dogs*) dans *Intimité* de Patrice Chéreau ; ou encore la série anglaise *Life on Mars* qui voit un homme perdre connaissance en 2006 sur la chanson éponyme et retrouver ses esprits sur la même chanson en 1973 (la série utilise par ailleurs de nombreux autres standards de Bowie).
Mais c'est dans un film où l'on n'entend pas une note de Bowie que l'on pense le plus fréquemment à lui : *Moon*, le premier long métrage réalisé en 2009 par Duncan Jones, le fils du chanteur. Le film décrit la solitude d'un homme, seul habitant d'une station lunaire. Il est aussi isolé que le Major Tom et peine lui aussi à entendre le *ground control*.
Le film, très réussi, est bel et bien une étrangeté de l'espace *(space oddity)*, et il n'y est question que de clones. Duncan Jones, qui fut à sa naissance nommé par ses parents Zowie, réalisateur d'un autre beau film tout en voyages temporels (autre grand motif bowiesque) intitulé *Source Code*, n'est pas le moindre legs de David Bowie au cinéma.★

Mauvais sang de Leos Carax avec Denis Lavant (1986).

Dans *Lost Highway* de David Lynch, les plans liminaires de route sur *I'm Deranged* rejoignent *Mauvais sang* dans le panthéon des plus belles variations cinématographiques inspirées par Bowie.

Le sens du comique

Et si les meilleurs rôles de David Bowie correspondaient à ses apparitions les plus fugaces à l'écran ?

David Bowie s'est illustré à plusieurs reprises dans des cameos certes discrets mais génialement hilarants. Affublé d'un aileron de requin sur le dos, il fait ainsi rire pendant trente secondes, le temps d'une réplique à double sens face à Eric Idle, dans le film comique de pirates *Yellowbeard* (*Barbe d'Or et les pirates*, 1983) avec les Monty Pythons, réalisé par Mel Damski. Doté d'une moustache ridicule, il joue un tueur à gages au sourire entendu et à l'accent anglais pointu qui se croit finaud en menaçant de mort un Jeff Goldblum ahuri dans *Série noire pour une nuit blanche* de John Landis (1985). Il finira mal, dans une bagarre grand-guignolesque.
Mais ses apparitions les plus réussies sont certainement celles où il interprète son propre rôle, modifiant légèrement sa personnalité et utilisant le décalage ainsi créé pour mieux faire rire. Ainsi dans *Zoolander* de Ben Stiller (2001), il surjoue sa facette de gourou de la mode en arbitrant un concours de mannequins opposant Ben Stiller et Owen Wilson. Sérieux comme un pape, il juge les concurrents avec des moues de connaisseur mais finit en plein délire entre les jambes de Ben Stiller. Bowie ne manque pas au passage de se moquer de lui-même, son *Doppelgänger* tiquant quand il entend le *Beat It* de Michael Jackson. Enfin, dans *Extras* (2005), l'excellente série de Ricky Gervais et Stephen Merchant, il est ce Bowie talentueux et sympa que l'on connaît, et pourtant il n'est pas tout à fait lui-même. Compatissant aux problèmes d'Andy Millman (Ricky Gervais), figurant de métier et parfait loser, il chante une chanson inventée en direct qu'il interprète avec un naturel et un sérieux confondants de vérité, mais dont les paroles, d'une cruauté absolue *("Little fat man who sold his soul, little fat man who sold his dream, chubby little loser, pathetic little fat man, the clown that no one laughs at, they all just wish he dies...")*, ridiculisent le pauvre Millman. Même quand il amuse, David Bowie reste un monstre. **Anne-Claire Norot**

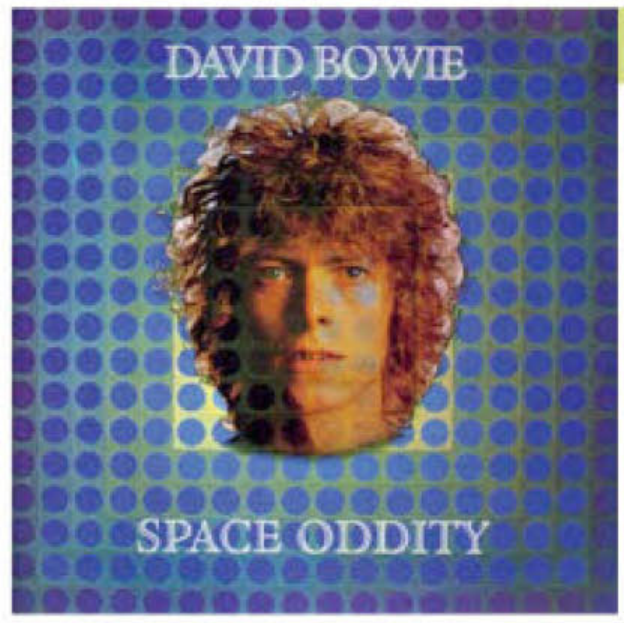
Zoolander de Ben Stiller avec Owen Wilson (2001).

Discographie

Le tour de Bowie en 46 années, 24 albums studio et quelques pépites. **Par JD Beauvallet, Vincent Brunner, Christophe Conte, Bruno Juffin, Serge Kaganski, Christian Larrède, Louis-Julien Nicolaou & Anne-Claire Norot**

1967
David Bowie

Avant de tout régurgiter en un torrentueux bouillon de culture dans les années 1970, David Bowie a passé ses années 1960 à se goinfrer de tous les sons, tous les styles. Pas question de faire le tri quand le festin est à portée de main, dans un Londres qui explose chaque soir ses coutures. Dans ce premier album, tout se bouscule donc encore en un fascinant capharnaüm qui doit autant à l'exaltation du music-hall anglais qu'à l'écriture oblique des Kinks, au folk dérangé de Syd Barrett qu'aux souvenirs troubles des années Mods. Un disque farouchement londonien, résolument excentrique et susurré avec un accent cockney à jamais délicieux. Un disque fusillé par sa date de sortie, le 1er juin 1967. Ce jour-là, la pop britannique avait d'autres chats à fouetter : les Beatles sortaient *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. **J.-D. B.**



1969
Space Oddity

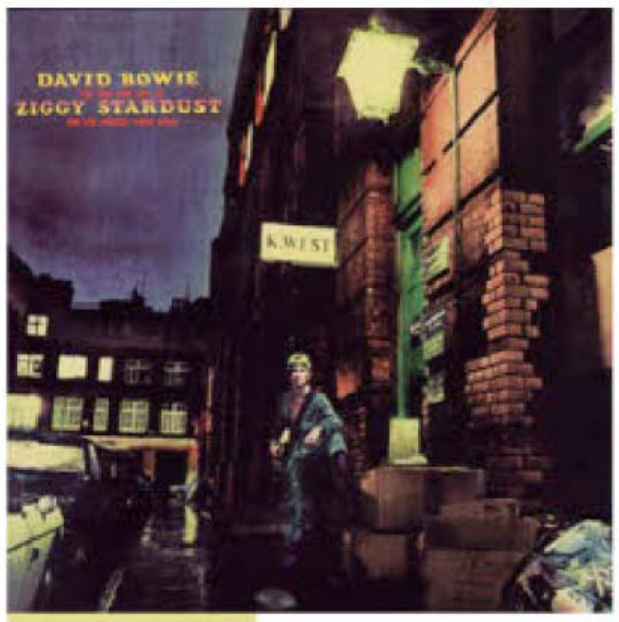
"This is ground control to Major Tom"... Ainsi débute cet album qui nous fit faire la connaissance de David Bowie un beau jour de 1971 (il datait de 1969, mais on était un peu en retard, la musique traversait moins vite la Manche à l'époque). *Space Oddity* était en effet une étrangeté un peu *space*, hésitant entre folk-rock et science-fiction (Bowie s'était notoirement inspiré du *2001* de Kubrick), ligne musicale encore un peu floue d'où émergeaient quand même les classiques *(Space Oddity, Wild Eyed Boy from Freecloud...)* et quelques grandes envolées lyriques *(Cygnet Committee...)* appelées à devenir une des marques de fabrique de Bowie. La voix gracile est là, parfaitement accordée au visage anguleux et androgyne fièrement affiché en étendard sur la pochette. Bowie, ce n'est pas seulement de la musique, mais aussi une nouvelle façon de se vêtir, de se coiffer et d'être au monde. **S. K.**

1970
The Man Who Sold the World

Ne pas se fier à la pochette : loin d'être le manifeste proto-glam que pourrait laisser présager la pose langoureuse d'un David Bowie en robe, *The Man Who Sold the World* propose une musique particulièrement virile. En la personne de Mick Ronson, le chanteur a en effet mis la main sur un guitariste capable de singer Jeff Beck avec une exactitude telle que chaque intro semble appeler l'organe râpeux de Rod Stewart période *Truth*. Sous ce heavy blues se cachent des textes encore plus lourds (de menaces), où transparaissent les influences de Nietzsche, de Lovecraft et de quelques pontes de l'antipsychiatrie. De cette rencontre entre pompe et paranoïa surnagent un sémillant pastiche de Marc Bolan *(Black Country Rock)* et une superbe chanson-titre, à laquelle Nirvana offrira en 1993 une seconde vie *unplugged*. **B. J.**

1971
Hunky Dory

Album intimiste et pourtant ambitieux, *Hunky Dory* reste l'album le plus serein, lumineux et romantique d'un Bowie dont la voix prend, notamment sur *Life on Mars* ou *Changes*, toute son ampleur, sa majesté. Après des années de tâtonnements et d'insécurité, on y assiste au déploiement d'un artiste que son entourage a convaincu de son unicité, qui a enfin filtré ses années d'apprentissage et de boulimie de sons et sensations. De la pop bucolique au rock flamboyant, *Hunky Dory* dévoile une esquisse des albums à venir et offre enfin à Bowie la reconnaissance du grand public. De Warhol ou Dylan à son demi-frère décédé, il voltige jusqu'au vertige de l'universel au personnel : un chef-d'œuvre infatigable, que beaucoup considèrent encore et toujours comme leur Bowie préféré – voire leur disque favori de tous les temps. **J.-D. B.**



1972
The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars

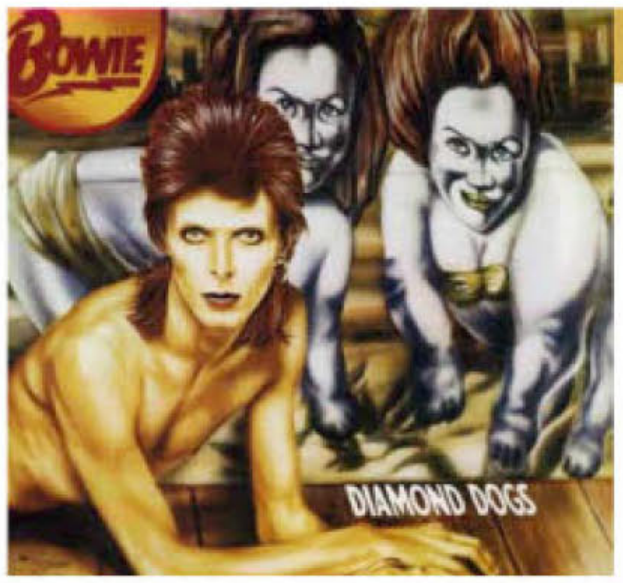
L'album juke-box qui fit accéder Bowie à la célébrité planétaire. Mais sous la rivière de hits *(Five Years, Ziggy Stardust, Suffragette City, Rock'n'Roll Suicide...)* se profile un concept-album relatant la possible fin de l'humanité (*Five Years*, plus que cinq ans à vivre...) et dont le héros, Ziggy Stardust, est une sorte de croisement entre un Martien et Vince Taylor (autre genre d'extraterrestre). À la fin du *Ziggy Stardust Tour* à l'Hammersmith Odeon le 3 juillet 1973, Bowie annonça que son groupe et lui jouaient leur dernier concert puis enchaîna sur *Rock'n'Roll Suicide*. Pleurs de la foule, qui comprit un peu plus tard que c'était le double de fiction Ziggy qui mourait et non le vrai Bowie qui arrêtait sa carrière. Après le Major Tom ou "l'homme qui vendit le monde", le rockeur aux cheveux *spiky* rouges et au visage zébré n'était qu'un nouveau masque, un nouveau rôle pour David Bowie, chanteur-acteur-mime-metteur en scène qui inventait le principe du *Holy Motors* de Carax avec quarante ans d'avance. **S. K.**

1973
Pin Ups

Entre 1964 et 1967, David Jones et ses groupes successifs ont écumé tous les clubs de Londres, du Marquee à l'Eel Pie Island. Un changement de patronyme et une envolée vers la gloire plus tard, Bowie décide en 1973 de donner un coup de jeune au répertoire de ses collègues des *mid-sixties*. Sans être aussi stylé que le projet parallèle de Bryan Ferry (l'excellent *These Foolish Things*), le résultant assortiment de reprises (des Them, des Pretty Things, des Who ou de Pink Floyd) permet à Mick Ronson de concrétiser son fantasme Yardbirds et se conclut sur une version littéralement habitée de *Where Have All the Good Times Gone*, premier chef-d'œuvre nostalgique des Kinks. **B. J.**

1973
Aladdin Sane

Pendant la tournée américaine de *Ziggy Stardust* à l'automne 1972, David Bowie trouve le temps d'écrire et d'enregistrer *Aladdin Sane*, qui sort en avril 1973. Nouvel avatar, Aladdin Sane (jeu de mot sur *"a lad insane"* – "un mec fou") est une prolongation du personnage de Ziggy, un *"Ziggy rencontrant la gloire"* d'après Bowie. Sur la pochette, celui-ci apparaît d'une maigreur extrême, avec un maquillage éclair plus stupéfiant que jamais.
Composé de dix chansons rock ardentes et percutantes, *Aladdin Sane* mêle autant l'influence de Kurt Weill (le très cabaret *Time, The Prettiest Star*) que celle des Stones (*Cracked Actor, Panic in Detroit, Watch That Man*, avec les guitares incisives de Mick Ronson bouleversant la rythmique bluesy, sans parler de la reprise détraquée de *Let's Spend the Night Together*).
Le tout est complété par des morceaux plus pop (la sophistiquée *Aladdin Sane*, la ballade malade *Lady Grinning Soul*, la très fifties *Drive-In Saturday*). Peut-être pas l'album le plus cohérent de Bowie, mais certainement l'un des plus merveilleusement tubesques. **A.-C. N.**

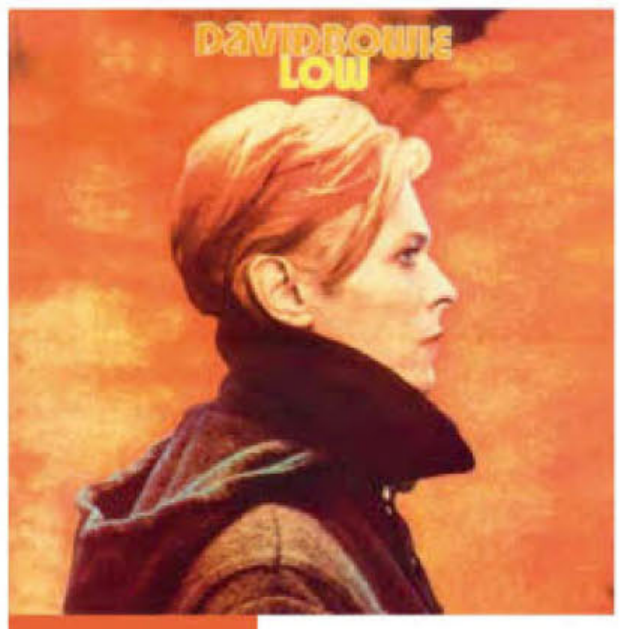


1974
Diamond Dogs

Après le (rock'n'roll) suicide de Ziggy Stardust, Bowie cherche au creux des années 1970 une nouvelle panoplie à endosser et opte pour une adaptation musicale du *1984* de George Orwell. Freiné par les ayants droit de l'écrivain, il oriente alors son projet vers un pastiche des prophéties orwelliennes en inventant le personnage de Halloween Jack et en le plongeant dans Hunger City, ville en décomposition d'un pays totalitaire en proie aux chiens errants et aux morts vivants.
Musicalement moins flamboyant et maîtrisé que *Ziggy* et *Aladdin Sane*, *Diamond Dogs* témoigne aussi de la déliquescence du glam rock, les excès avec la cocaïne ayant pour effet d'exacerber chaque son jusqu'à l'outrance. Reste toutefois une poignée de grands morceaux : *Diamond Dogs*, *Rebel Rebel* ou encore *1984*, qui indique la voie soul de sa prochaine incarnation. **C. C.**

1975
Young Americans
Les charts américains du milieu des seventies sont dominés par la soul lustrée en provenance de Philadelphie, et c'est là que Bowie choisit de se poser après la chaotique tournée de 1974. Débarrassé de ses obsessions futuristes, il s'invente un look de *white soul singer* et s'entoure de musiciens capables de l'accompagner dans cette mutation vers la *black music*, avec Tony Visconti en vigile tout-terrain. Album de pur plaisir ponctué par deux tubes énormes (*Young Americans* et *Fame*, coécrit et chanté avec Lennon), traversé par le saxophone de David Sanborn et ourlé par les chœurs de Luther Vandross, *Young Americans* est un disque effervescent et intense, l'un des plus commerciaux et aguicheurs de son auteur, mais bien plus plaisant à la réécoute que *Let's Dance*, autre greffe similaire réalisée huit ans plus tard. **C. C.**

1976
Station to Station
Débuter un album par une chanson à tiroirs de dix minutes commençant elle-même par une minute et cinq secondes de bruit de locomotive au démarrage, il fallait oser. Mais la cocaïne aidant, David Bowie n'a pas dû hésiter longtemps. Enregistré à Los Angeles au deuxième semestre 1975, une période sombre pour Bowie – coke, hallucinations, plongée dans l'occultisme, régime alimentaire insensé… –, *Station to Station* fait la charnière entre la soul funk des deux précédents albums et les expérimentations avant-gardistes de *Low*. Outre la fabuleuse chanson-titre, l'album (qui ne comporte que six morceaux) mélange tubes funky dansants *(TVC15, Golden Years, Stay)* et deux ballades chavirantes où la voix de Bowie croone plus merveilleusement que jamais. Avec *Station to Station*, Bowie présente son nouveau et troublant personnage, le Thin White Duke, cheveux orange gominés, teint diaphane et costume ajusté. **A.-C. N.**

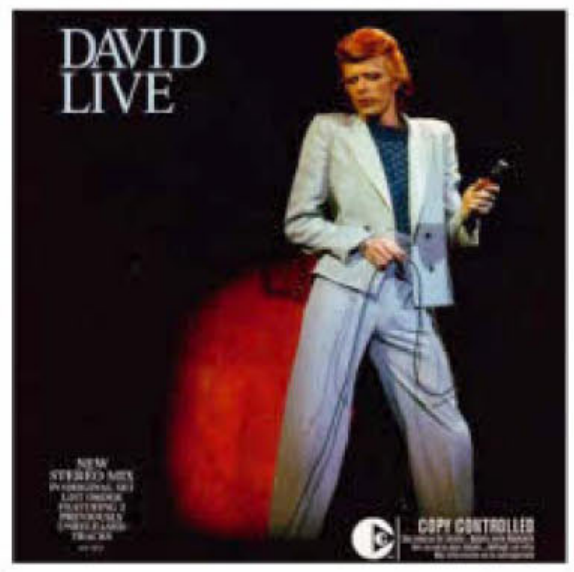


1977
Low
On n'oubliera jamais la tête des fans le jour de la découverte de *Low*. On était pourtant habitués aux diverses incarnations et périodes du chanteur, mais là, la rupture était plus radicale. Une face de chansons très courtes, une face totalement instrumentale (frustration : sans voix ni paroles, où était Bowie ?), beaucoup de machines, moins de guitare-basse-batterie, plus de rock. Nous avons mis plus de temps à suivre Bowie sur cette nouvelle route d'ambient pop post-Kraftwerk produite par le sorcier de la modernité Brian Eno, mais passé le temps d'acclimatation, plus de doute : *Low* est un grand Bowie, avant-gardiste et puissamment conceptuel, sans rien céder sur le pur plaisir d'écoute. Même s'ils ne furent pas des tubes, *Breaking Glass, Sound and Vision, Art Decade* ou *Subterraneans* sont aujourd'hui des classiques que l'on réécoute avec le même enthousiasme que *Rebel Rebel*. **S. K.**

Bowie en live
Sélection de quelques live indispensables.

Contrairement à Dylan ou Lou Reed qui ont parfois saboté leurs prestations live, Bowie, en concert, a pu se montrer parfois cabotin mais n'a jamais été décevant. Dans les premières **sessions pour la BBC** en 1968, il tâtonne encore mais, très vite, les performances, au fur et à mesure que son répertoire prend de la consistance, deviennent bluffantes. Au titre des curiosités, on retiendra la session de juin 1971 avec *Looking for a Friend*, destinée à son groupe éphémère Arnold Corns, et *Kooks*, interprétée quelques jours après la naissance de Zowie. Avec des Spiders from Mars qui tournent à plein régime, le **live à Santa Monica** et la **BO du film de D. A. Pennebaker**, enregistré lors de la fin de Ziggy Stardust, appartiennent à l'Histoire. ***David Live*** prouve avec quel perfectionnisme Bowie, entouré d'une troupe funky, réussit sa métamorphose en soul man blanc. Aussi – sinon plus – impressionnant, ***Stage*** le voit transposer avec pertinence le radical *Station to Station* mais aussi le résultat des expériences commises avec Eno en studio-laboratoire. Quant aux classiques période *Ziggy*, ils acquièrent une nouvelle peau plutôt sexy. À partir de ***Glass Spider Live***, enregistré lors de la tournée monstre de 1987, Bowie élabore des shows aux allures d'énorme best of. Comme il sait s'entourer – Gail Ann Dorsey, Mike Garson et Earl Slick pour le ***Reality Tour*** – et qu'il reste un interprète sans pareil, chaque live se révèle délectable, avec une mention pour celui de 2000 au BBC Radio Theatre, bonus des *BBC Sessions* et à sa prestation pour l'émission de VH1 ***Storytellers***. Ceux datant de la glorieuse décennie 70's restent cependant plus primordiaux. **V. B.**

David Live (live 1974/édition 2007) ; *Stage* (1978/2012) ; *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars – The Motion Picture Soundtrack* (1973/2003) ; *Bowie at the Beeb – The Best of the BBC Radio Sessions 68-72* (2002) ; *Live Santa Monica '72* (1972/2008) ; *Glass Spider Live* (1987/2008) ; *VH1 Storytellers* (1999/2009) ; *A Reality Tour* (2003/2010).



1977

Heroes

Quand il débarque à Berlin en 1976 à la recherche d'un mythe européen fantasmé sur le dos des expressionnistes, du Krautrock (Neu!, Kraftwerk) ou de la cocaïne omniprésente, Bowie est convalescent, émacié. Quelques mois après *Low*, il enregistre *Heroes* sous l'emprise de plus en plus radicale de Brian Eno (qui n'est pas crédité comme producteur, contrairement à ce que la postérité a retenu) : son influence est pourtant fondamentale dans la gestion de l'espace, notamment sur la face B aux instrumentaux lents et oniriques. Avec eux, l'album propose de Berlin une vision désolée, glaciale et pourtant étonnamment hospitalière. Disque-cocon par excellence, il offre avec la chanson *Heroes* un de ces tubes rares où euphorie et mélancolie s'offrent les plus audacieux ébats. En pleine et furieuse vague punk, Bowie impose la matrice de ce qui allait devenir le postpunk ou la new-wave. **J.-D. B.**

1979

Lodger

Souvent décrit comme une pièce rapportée et minime, *Lodger*, dernier épisode de la saga berlinoise, reste un album passionnant : celui, plus pop et direct, d'un homme revenu de l'enfer et de la banquise. Pour la première fois depuis des lustres, Bowie enregistre en toute lucidité, débarrassé de son addiction à la cocaïne depuis la longue tournée *Isolar II* de 1978. Eno, qui envisage en même temps le dialogue inédit de la world et de l'électronique avec David Byrne, est à nouveau une influence considérable sur cet album charnière, entre les expérimentations de *Low* et *Heroes* et la pop nettement plus rationnelle de *Scary Monsters*. Il devait à l'origine s'appeler *Despite Straight Lines* ("malgré les lignes droites"), belle métaphore de cette musique qui simule la normalité mais zigzague, divague entre les garde-fous. **J.-D. B.**

Curiosités

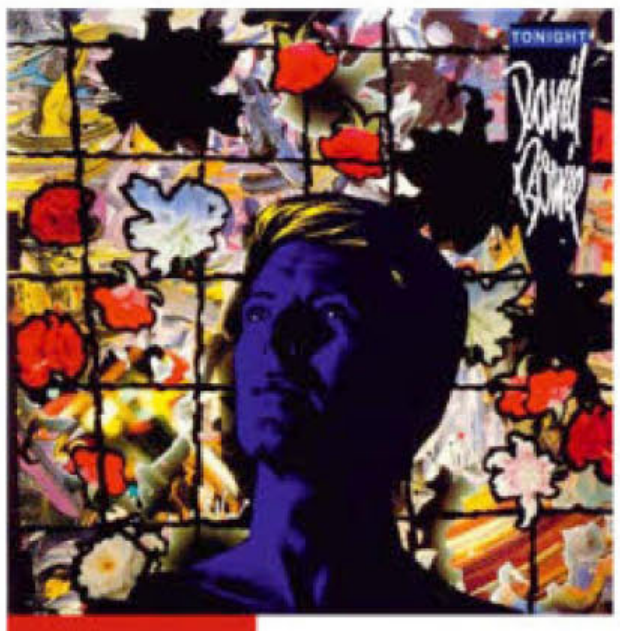
Sélection de quelques pépites pour le fan hardcore ou l'amateur curieux.

Avec un artiste aussi prolixe et curieux de tout que Bowie, la plongée dans les à-côtés et bizarreries s'avère plutôt gratifiante. Tout ce qui précède le premier album officiel (***Early On*** et ***The Deram Anthology***) est cependant – entre tentatives de music-hall, la voix accélérée de *The Laughing Gnome* ou la lugubre *Please Mr. Gravedigger* – réservé aux fans hardcore ET cléments. Bien plus intéressant, le mini-album ***Baal*** réunit cinq chansons de Brecht écrites pour la pièce du même nom et enregistrées en 1981. ***Rare***, jamais réédité tel quel en CD puisque dispatché sur plusieurs rééditions, vaut surtout pour la version italienne de *Space Oddity, Ragazzo solo, ragazza sola*. Au-delà de la qualité intrinsèque des morceaux réunis, la BO de ***Christiane F.*** s'avère dispensable puisque constituée d'extraits de *Low*, *Heroes* et *Lodger*. La compilation d'instrumentaux ***All Saints*** doublonne aussi avec la trilogie berlinoise mais réunit des bonus qui ont disparu des rééditions postérieures, sans parler d'un majestueux extrait de *Low Symphony* signée Philip Glass. Conçue pour le film de Jim Henson en 1986 (dans lequel il campe le roi des Gobelins), la BO de ***Labyrinth*** a, elle, très mal vieilli : la faute à la partition synthétique très toc de Trevor Jones. Considéré comme une BO, ***The Buddha of Suburbia,*** conçu avec Erdal Kizilcay, constitue en revanche une perle à ne pas manquer. Il s'agit d'un véritable album qui, alternant échappées ambient et chansons inspirées, annonce le retour de flamme d'*Outside* – on y trouve d'ailleurs une première version de *Strangers When We Meet*. **V. B.**

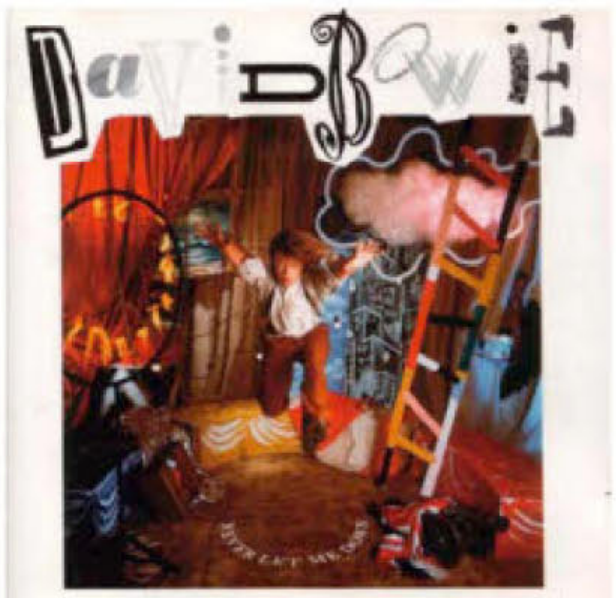
David Bowie in Bertolt Brecht's Baal EP (1982) ; *Rare* (1982) ; *Early On, 1964-1966* (1999) ; *The Deram Anthology 1966-1968* (2011) ; *All Saints – Collected Instrumentals 1977-1999* (2001) ; BO *Christiane F, Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (2001) ; BO *Labyrinth* (1986) ; BO *The Buddha of Suburbia* (2007).

1980
Scary Monsters (and Super Creeps)
Après *Lodger*, qui clôt l'avant-gardiste trilogie berlinoise et amorce déjà un virage plus pop, David Bowie tourne le dos aux expérimentations. Avec le single *Ashes to Ashes* qui arrive en avant-première un mois avant l'album, David Bowie laisse déjà percevoir ses intentions. Production léchée, clip le plus onéreux pour l'époque... Bowie rentre dans une logique de succès commercial et est définitivement en route pour la domination mondiale. Ce qui n'enlève rien à l'éclat magique du morceau et à la beauté de cet album – on n'en dira pas autant de *Let's Dance* trois ans plus tard. Enregistré avec Tony Visconti aux manettes, *Scary Monsters (and Super Creeps)* est d'une efficacité diabolique malgré sa production un peu trop bien coiffée. On y entre par le violent *It's No Game (Part 1)*, mené par la voix angoissante de la Japonaise Michi Hirota, puis on ne fait que vibrer sur des morceaux aux mélodies imparables (*Fashion*, la chanson-titre, *Because You're Young, Scream like a Baby, Teenage Wildlife, Ashes to Ashes*...). **A.-C. N.**

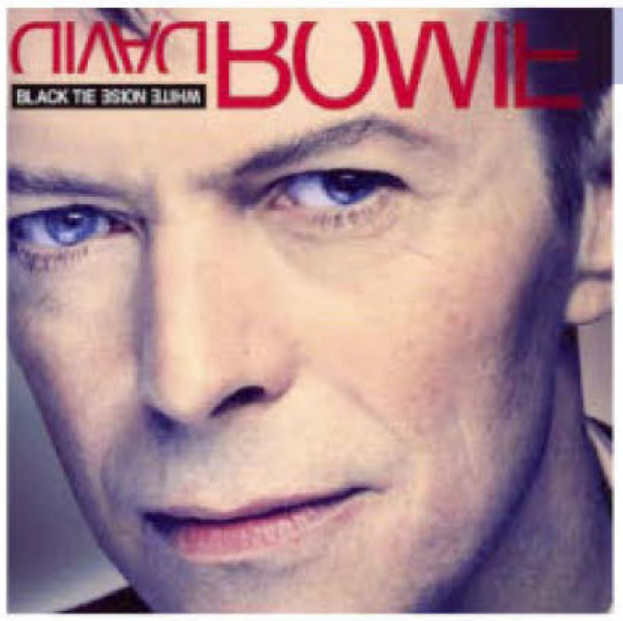
1983
Let's Dance
L'album le plus vendu de toute sa carrière et l'un des rares (avec le suivant, *Tonight*) où il ne joue d'aucun instrument. Ici, Bowie confie sa voix à Nile Rodgers, producteur auréolé de succès disco, et à des accompagnateurs haut de gamme (le guitariste bluesy Stevie Ray Vaughan). Les trois premiers morceaux constituent les joyaux les plus scintillants de ce best-seller : l'indémodable *Modern Love* cher à Leos Carax *(Mauvais sang)*, sa version de *China Girl* composé six ans auparavant avec Iggy Pop et *Let's Dance*, sommet formaté pour les pistes de danse.
Le reste se révèle faiblard et repose trop sur l'instrumentation funky. Initialement produit par Giorgio Moroder pour le film du même nom, *Cat People*, réenregistré ici, perd de ses griffes. Ironie : c'est avec son œuvre la moins novatrice que ce grand expérimentateur trustera les charts. **V. B.**



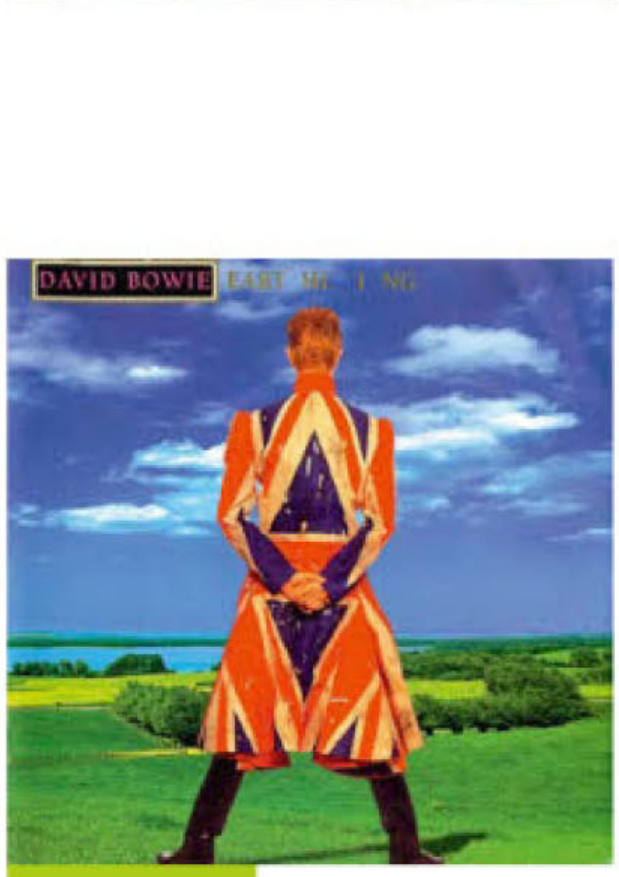
1984
Tonight
Au milieu des années 1980, devenu une superstar pop grâce à *Let's Dance*, David Bowie est un homme qui serait parfaitement comblé si un petit doute ne venait de temps à autre titiller son ego : cette réussite est-elle totalement la sienne ou doit-il la partager avec Nile Rodgers, le chic type qui a assuré la production de son tube planétaire ? Une seule façon de le savoir : ne pas rappeler Rodgers et se lancer dans un nouvel album en compagnie d'un producteur moins renommé, Derek Bramble. Le résultat est un désastre. De reggae asthmatique en funk poussif, *Tonight* ne se hisse jamais vraiment au-dessus de la variété synthétique et autosatisfaite d'une Tina Turner (venue en renfort sur *Tonight*) ou d'un Mick Jagger (que Bowie rejoindra bientôt pour une reprise de *Dancing in the Street* aussi clinquante que vaine). Les temps difficiles commencent. **L.-J. N.**



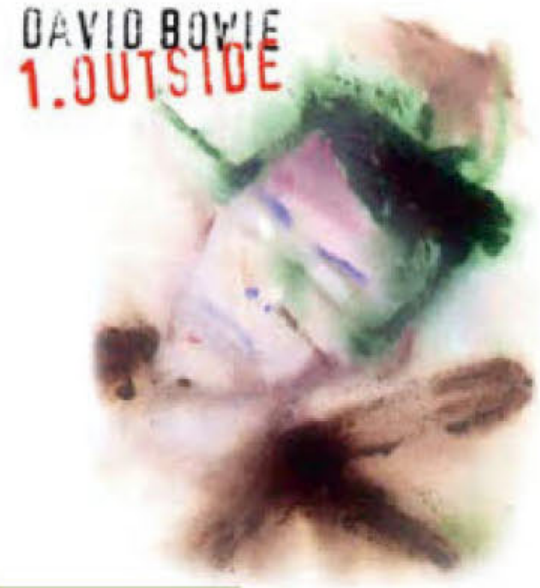
1987
Never Let Me Down
Pire encore que son prédécesseur, *Never Let Me Down* est bâclé par un Bowie en chute libre qui ne prendra même pas la peine de le défendre. L'inspiration n'est pas au rendez-vous, et ce n'est pas la horde de "professionnels" envoyée par EMI auprès du chanteur pour l'aider à coller au mieux à l'air du temps qui va l'encourager à se mettre en péril. Empilant les guitares, les cuivres et les chœurs, Bowie se noie un peu plus dans une musique putassière, dépourvue de nécessité et de but véritable. Difficile dès lors de désigner la chanson la plus épouvantable, le choix pouvant se porter aussi bien sur *Too Dizzy*, si laide que le chanteur la retirera du disque en 1995, que sur *Shining Star*, dont le passage où Mickey Rourke s'essaie au rap s'avère plus supportable que les vocaux de Bowie – c'est dire. **L.-J. N.**



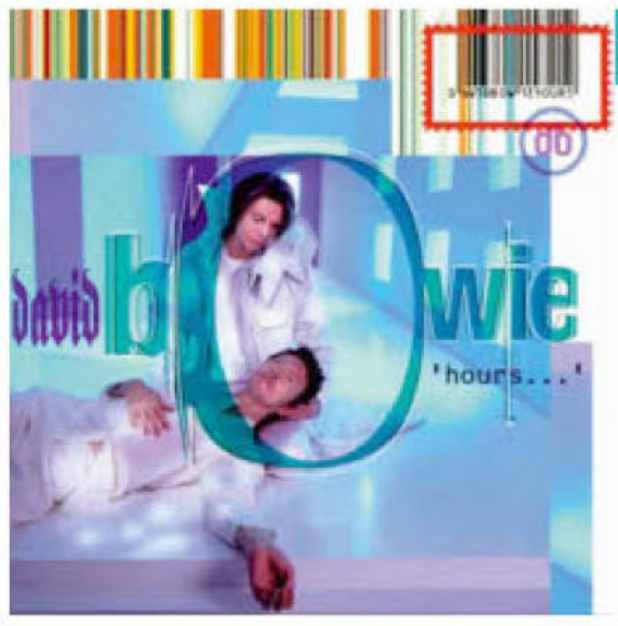
1993
Black Tie White Noise
Dix ans après, revoilà celui qui lui a fait toucher les sommets des hit-parades avec *Let's Dance*, le Chic Nile Rodgers. Si celui-ci ramène son savoir-faire funky clinquant sur quelques morceaux, dont le duo éponyme avec le chanteur R&B Al B. Sure! (inspiré par les émeutes de L.A.), le contexte est différent. Après avoir épousé le mannequin Iman, David laisse entendre sa joie de jeune marié *(The Wedding, The Wedding Song)* et souffle dans son sax comme jamais, galvanisé par la présence d'un autre Bowie, Lester, trompettiste de l'Art Ensemble of Chicago. Une série de reprises éclectiques et classe (Cream, Walker Brothers, Morrissey), le dernier *featuring* de Mick Ronson, mais surtout *Jump They Say* sur le demi-frère disparu, *Miracle Goodnight* ou la techno de *Pallas Athena* finissent par rendre cet album moins mineur qu'il n'y paraît. **V. B.**



1997
Earthling
Arborant sur la pochette les couleurs de l'Union Jack, Bowie se régénère avec un genre profondément anglais et né il y a peu dans l'underground : la drum'n'bass. Premier artiste pop assez courageux (ou inconscient) pour se frotter aux rythmiques electro accélérées, il ne se contente pas de copier-coller. Avec le producteur Mark Plati et le guitariste Reeves Gabrels (à qui il lâche un peu trop la bride), il bâtit un mur du son moderne. Forcément, les chansons, au sens classique, en pâtissent un peu. Néanmoins, *Little Wonder, Dead Man Walking* (qui réactualise le riff de *The Supermen*) tiennent la route. Le sommet d'*Earthling* reste *I'm Afraid of Americans* qui, créé avec Eno à l'époque d'*Outside*, mixe paroles coup de poing et tension indus – un mariage encore plus évident sur la relecture de Nine Inch Nails. **V. B.**



1995
Outside
Reformant avec Brian Eno son fructueux duo de la fin des 70's, Bowie retrouve sa force d'anticipation et plonge, avant tout le monde, dans le troisième millénaire. Autour de l'idée du meurtre vu comme un art, il construit un labyrinthe où concept et délires *cut-ups* s'entrechoquent sur fond de fracas industriel sophistiqué, entre tempo frénétique et jazz futuriste. Conçu par couches – guitares explosives, piano cristallin de Mike Garson, synthés et "stratégies" d'Eno –, cet album monstre, d'une noirceur extrême et pourtant lumineux, marque la renaissance de Bowie le compositeur. Quant au chanteur, dopé par ce saut dans l'inédit, il sonne régénéré *(I'm Deranged,* repéré par Lynch qui l'utilisera comme générique de son *Lost Highway*). Seule déception causée par cet *Outside* aux reliefs inépuisables : l'absence de suite promise par son titre original, *(1.Outside)*. **V. B.**

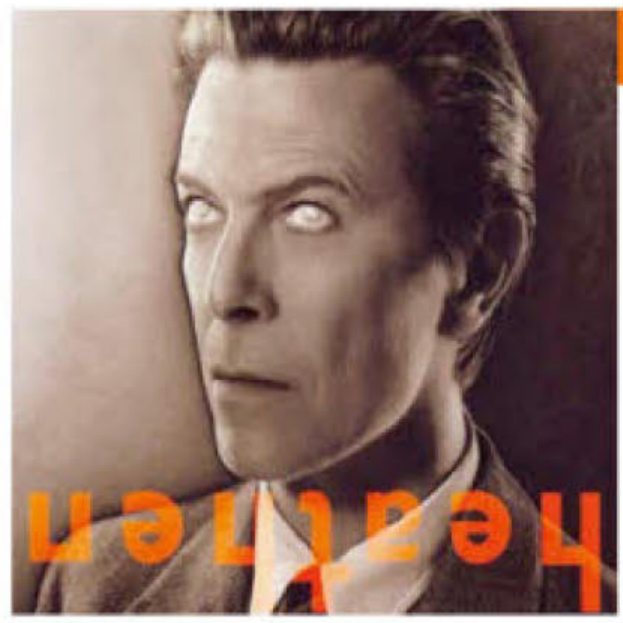


1999
Hours...
Roi du vampirisme musical, Bowie clôt les années 1990 avec un album qui ne s'inscrit dans aucun autre sillon que celui creusé par sa discographie. Comme lassé des concepts et de la recherche, il se contente d'être lui-même sans masque ni artifice. D'où ce visuel où un Bowie "normal" semble au chevet de celui d'*Outside* ou d'*Earthling*, cheveux hérissés et yeux dans le vague. Même si *Seven* ou *Thursday's Child* ne sont pas exempts d'un charme bonhomme, *Hours...*, apaisé, introspectif, teinté d'une mélancolie mature (pouah), se révèle relativement ennuyeux. Sans direction précise à suivre, le groupe qui l'accompagne rentre dans le rang d'un rock FM sans panache ni relief, et les chœurs, très variétés, n'arrangent rien. À noter, plusieurs morceaux avaient été initialement composés pour le jeu vidéo *The Nomad Soul*. **V. B.**

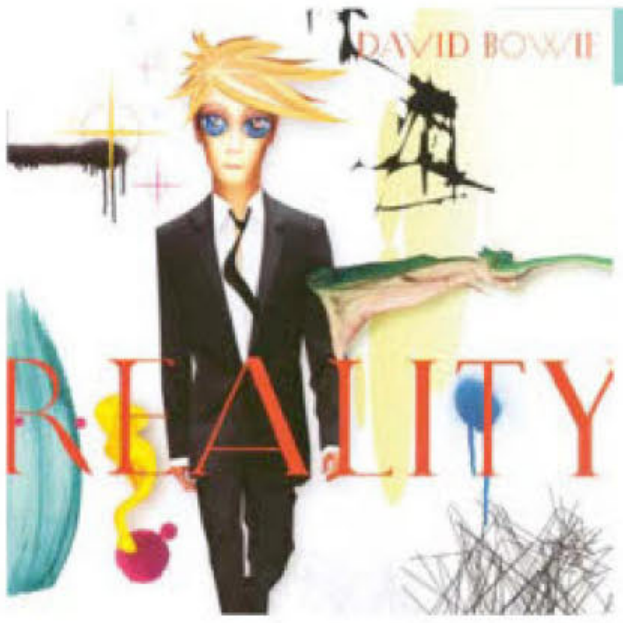
Tin Machine

Formé en 1988 autour de Bowie, le quartette disparut cinq ans après.

Salué avec incrédulité par le fan hardcore, Tin Machine constitue en 1989 l'improbable aventure collective de l'un des musiciens les plus égocentriques de l'histoire du rock, sauf si l'on considère cet appariement, articulé autour du guitariste Reeves Gabrels (il deviendra un partenaire régulier de Bowie) et de la section rythmique des frères Sales grandie aux côtés de Todd Rundgren et Iggy Pop, comme une énième incarnation du chanteur. Pourtant, le rock métallique et immédiat d'un vrai premier album de groupe, que certains ont évalué comme annonciateur du grunge, et une guitare en lame de rasoir (remarquable dans la reprise de *Working Class Hero* de Lennon) relèvent d'une saveur prophétique tout à fait épatante.
Rattrapé par les démons arty, *Tin Machine II* (1991) se contente de thésauriser sur la compétence du groupe. Et un album live à l'intitulé sarcastique à l'adresse de l'*Achtung Baby* de U2 *(Oy Vey, Baby)* aura pour seule vertu d'achever en 1992 un groupe en coma dépassé. **C. L.**



2002
Heathen
Plus de deux décennies après leur dernière collaboration, Tony Visconti revient aux manettes et se montre omniprésent, à la fois producteur et multi-instrumentiste. Et, comme par coïncidence, Bowie redevient ambitieux et regarde de nouveau vers l'avant. S'il convie Carlos Alomar ou Pete Townshend (qui lui ont déjà prêté main forte par le passé), il se trouve de nouveaux complices en la personne de Dave Grohl ou Lisa Germano. Encadrée par un quatuor à cordes, flattée par une confrontation harmonieuse de guitares et de synthés, la voix tant vénérée retrouve des accents poignants *(Slip Away)* et sublime ce qui, sans elle, sonnerait comme de la pop inoffensive *(Everyone Says 'Hi')*. Trois reprises bien senties (Pixies, The Legendary Stardust Cowboy, Neil Young) se glissent au milieu de cette célébration païenne. **V. B.**



2003
Reality
Enregistré dans la foulée du somptueux *Heathen*, *Reality* ne pouvait manquer de décevoir. Arrivé trop vite pour se démarquer de son prédécesseur ou s'affirmer comme sa suite incontestable, il a surtout été perçu comme un album de transition. Sauf que la transition aura duré... dix ans, nous laissant largement le temps de savourer ce condensé de rock dégénéré *(New Killer Star, Never Get Old)*, de ballades minées *(Bring Me the Disco King)* et d'hallucinations lynchiennes *(The Loneliest Guy)* dont l'instant le plus émouvant demeure la reprise du *Try Some, Buy Some* que George Harrison avait offert à Ronnie Spector avant de l'enregistrer lui-même. Ici comme toujours, la douleur, la cruauté de l'existence et le sentiment d'instabilité qui en découle permettent à Bowie d'atteindre son meilleur. Maintenant qu'on est bien certain qu'il ne sera pas le dernier, c'est en toute sérénité qu'on peut réécouter *Reality*. **L.-J. N.**

2013
The Next Day
Lire le compte rendu p. 49.

Bowie chez le psy

Nick Troop, psychologue anglais, a longuement et méthodiquement disséqué les textes de David Bowie. À l'aide d'un logiciel, il a écrit les paroles qui assureraient un numéro 1 au chanteur ! **Entretien JD Beauvallet**

Pour une analyse, David Bowie serait un sujet aussi fascinant et complexe que l'exploration les yeux bandés d'un trou noir sans fond. Une rente à vie, un casse-tête et, probablement, un jeu d'échecs perdu d'avance pour un *shrink*. Nick Troop, docteur anglais en psychologie, s'est penché sur l'analyse, formelle et cartésienne, des textes de Bowie. En se fondant sur les mots utilisés par le chanteur – il a ainsi disséqué 26 albums et 266 chansons –, il a établi l'algorithme pour un numéro 1 garanti dans les charts anglais : la chanson devrait s'appeler *Team, Meet Girls. Girls, Meet Team*. Pour ne rien laisser au hasard, l'excentrique psychologue en a même écrit les paroles. Et enregistré une maquette, où il pousse le vice jusqu'à imiter Bowie...

Pour expliquer ses équations sans inconnues (?), il a établi l'appellation d'*"analyse psycho-lyrique"*. Et a basé son travail sur un logiciel déjà utilisé en psychologie : le LIWC (Linguistic Inquiry and Word Count), qui sert à analyser automatiquement le contenu de textes, notamment les e-mails, discours ou articles, afin de mesurer le pourcentage de mots évoquant des émotions positives et négatives. Le but de cette analyse étant de déterminer des liens possibles ou même avérés entre linguistique et santé mentale – des psychologues l'utilisent notamment pour étudier des cas suicidaires.

Quand on le rencontre à la boutique Rough Trade de l'East End de Londres, le docteur Troop n'a rien du savant fou qu'on espérait. Mais on avance vite de l'amusement à la fascination, en passant aussi par l'inquiétude. L'homme est aussi calme, rationnel qu'habité, hanté par son travail. *"Certains mots, dans la discographie de Bowie, ont garanti à ses chansons une durée de vie plus longue dans les charts : c'est quantifiable,* dit-il en préambule. *Les émotions positives sont plus vendeuses chez lui que la nostalgie, voire la mortalité."* Une règle que vient de faire voler en éclats le single *Where Are We Now?*, contre-exemple parfait de ces théories : le premier numéro 1 de Bowie depuis plus de vingt ans a fait de la mélancolie, de la nostalgie son fonds de commerce ! Mais le docteur Troop nous avait de toute façon prévenus sur son site : *"Ceci n'est pas une science exacte, alors ne me prenez pas trop au sérieux !"*.

ENTRETIEN

Quelle est à la base votre spécialité ?

Je suis spécialiste des troubles de l'alimentation. Mais comme je suis musicien depuis plus longtemps que je ne suis psychologue, j'ai décidé de mêler mes deux spécialités en une. Le choix de Bowie s'est imposé de lui-même, au départ pour rigoler. Je venais de télécharger les paroles de chacune de ses chansons ; j'ai décidé de m'en servir de cobaye. Je pensais que ça me prendrait quelques semaines : j'y travaille encore des années plus tard !

Qu'est-ce qui a motivé ce travail ?

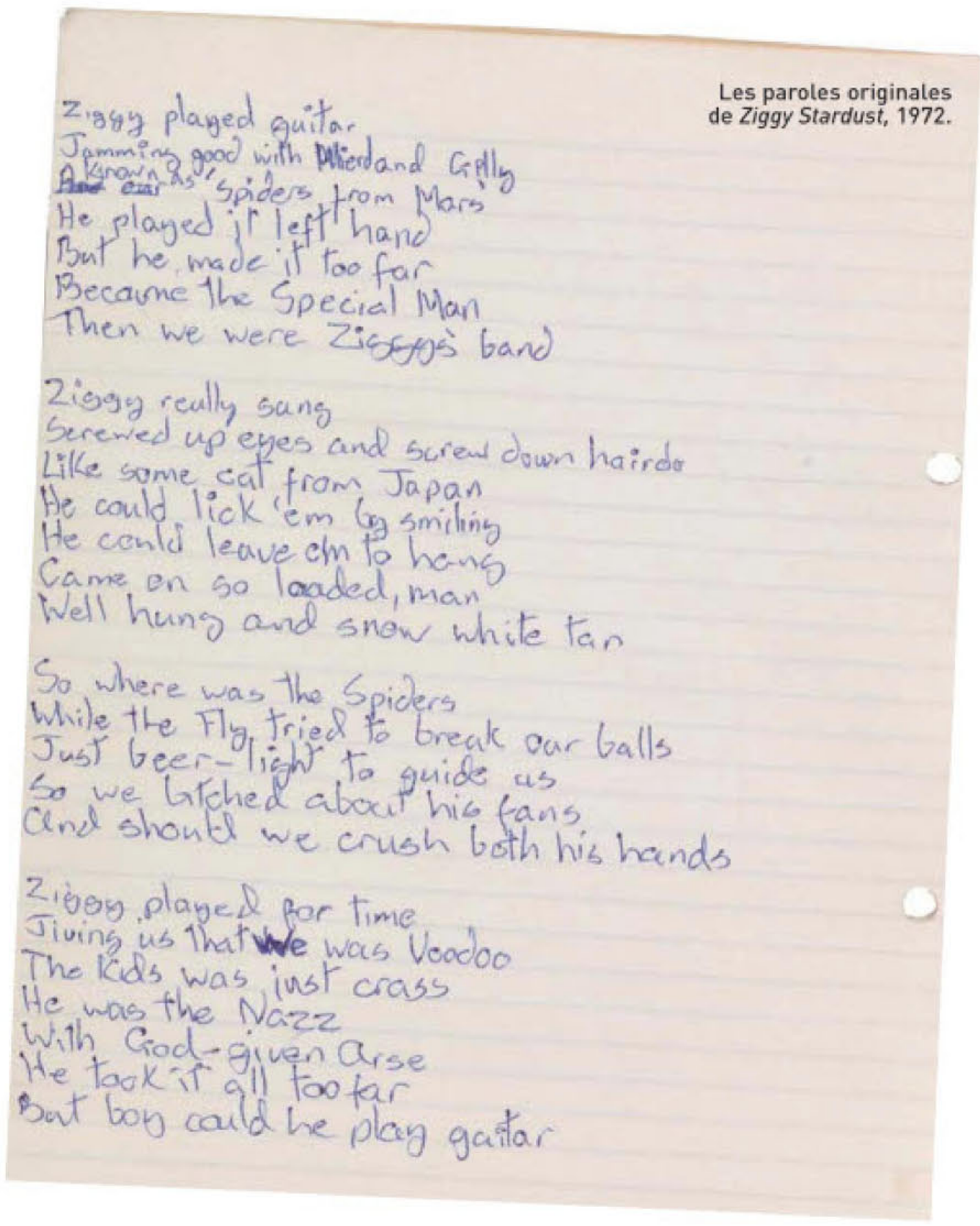
La découverte de ce logiciel, LIWC, a été fondamentale. Il me servait à travailler avec des patients souffrant de stress. On sait à quel point il est fondamental pour une victime de traumatisme d'écrire ce qu'elle ressent, à quel point la santé en bénéficie. Le concept d'analyse psycho-lyrique, je l'ai inventé plus tard, en commençant à appliquer ce programme aux paroles de Bowie.

Pourquoi lui ?

Je me revois gamin dans la voiture de mon oncle. Il écoute *Diamond Dogs* sur son autoradio. Je n'ai que 10 ou 11 ans, c'est au début des années 1980, je n'ai jamais entendu parler de Bowie et je dis à mon oncle : *"C'est qui ce mec qui essaie de chanter comme Gary Numan ?" (rires).* J'ai commencé à récupérer des cassettes de Bowie, *Ziggy Stardust, Images* et *Let's Dance*... Il me semblait impossible que ça puisse être la même personne, ces disques étaient trop différents. Ça a alors viré à l'obsession, je me suis mis à tout collectionner – si je ne devais emporter qu'un seul album sur une île déserte, ce serait *Ziggy Stardust*.

Comment le "psycho-lyriciste" analyse-t-il le succès de ce disque ?

L'album reflète sans doute l'état psychologique, la confusion, le changement de la société dans laquelle il est né. *Ziggy Stardust* est resté pendant des années dans le top album, il a considérablement changé la musique et même la société anglaises. Alors, bien sûr, il est injuste d'analyser le succès d'un album sur ses seules paroles, sans prendre en compte la moindre note de musique, mais ça peut être assez révélateur : par exemple, sur l'album *Low*, Bowie ne voulait rien exprimer par les mots, la musique seule était censée véhiculer les émotions. En analysant *Low* par rapport aux autres albums, je me suis pourtant rendu compte qu'il utilisait



Les paroles originales de *Ziggy Stardust*, 1972.

Ziggy played guitar
Jamming good with Weird and Gilly
And the Spiders from Mars
He played it left hand
But he made it too far
Became the Special Man
Then we were Ziggy's band

Ziggy really sang
Screwed up eyes and screwed down hairdo
Like some cat from Japan
He could lick 'em by smiling
He could leave 'em to hang
Came on so loaded, man
Well hung and snow white tan
So where was the Spiders
While the Fly tried to break our balls
Just beer-light to guide us
So we bitched about his fans
And should we crush both his hands

Ziggy played for time
Jiving us that we was Voodoo
The Kids was just crass
He was the Nazz
With God-given arse
He took it all too far
But boy could he play guitar

Les paroles de la chanson idéale

Team, Meet Girls; Girls, Meet Team (© Nick Troop, 2009)

Buddy loves good loving: Calm and proud while peace wins
Warmth and conversation : Heaven's energy and an elegant charm
Truth wins – an adult love to win awards
Sweet faith: Secure in the affection of a better boy
Feeling admiration: A cheerful kiss, kiss the phone
Truth wins – an adult love to win awards
Team, meet girls; girls, meet team
They met and were loving: Perfectly amazed, comfort and cared for
A loyal companion: Share, relax, creating humans
XXX
Dear charm, playing nice give paradise smiles
Truth wins – an adult love to win awards
Team, meet girls; girls, meet team
Team, meet girls; girls, meet team
Special persons with casual ease enjoy the band
Lucky and rich, a special guest hero
Team, meet girls; girls, meet team
Team, meet girls; girls, meet team
Girls, meet team; team, meet girls

"Bowie est très difficile à cataloguer de toute façon, car il peut écrire de manière très positive sur des sujets très négatifs : *Ziggy Stardust* en est l'exemple parfait."

plus que d'habitude la première personne du singulier. La différence entre le "je" et le "nous", c'est symptomatique de l'échec de l'intégration sociale, c'est un trait déjà observé, grâce à ce logiciel, chez les poètes qui ont fini par se suicider ! David Bowie est alors dépressif, mais s'il utilise le "je", il utilise en même temps moins de mots liés au suicide ou à la mort que sur ses autres albums. *Low* reste donc une énigme.

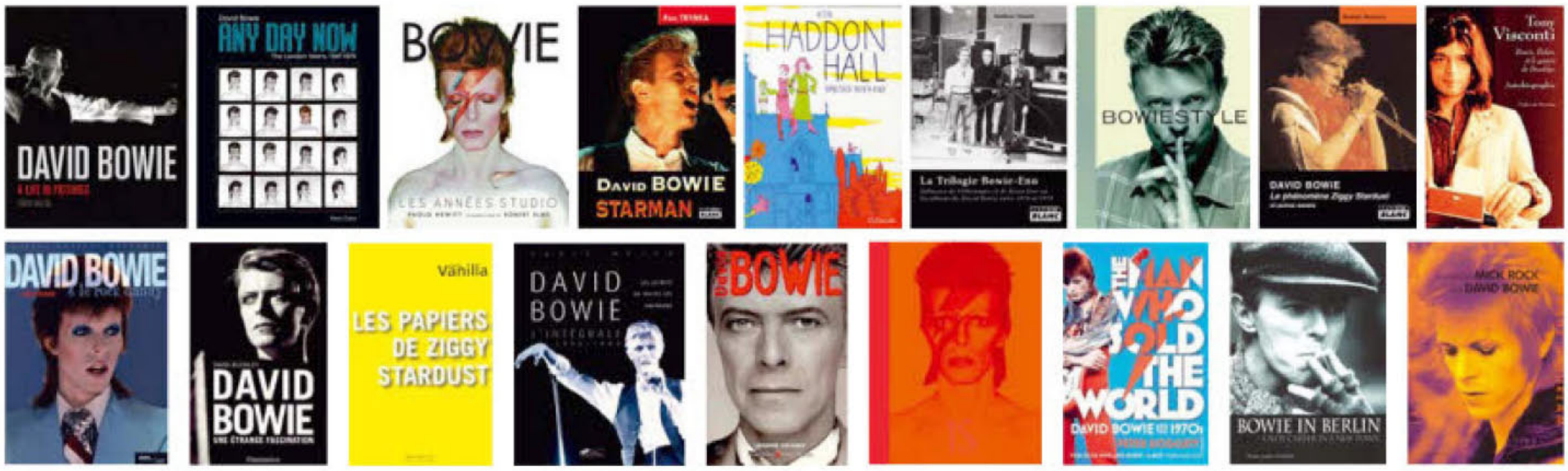
Qu'avez-vous appris de ce travail, en tant que fan ?

Le souci d'une recherche comme celle-ci, c'est que l'on finit par absolument tout analyser. Et ce n'était pas pour ça que j'étais devenu fan de Bowie : je ne voulais pas écouter ses albums de manière méthodique, retranscrire ses paroles avec méticulosité. J'ai perdu le plaisir. Mais j'ai aussi appris beaucoup de choses passionnantes : par exemple, j'ai voulu savoir si la longueur des chansons signifiait quelque chose à propos de leur contenu. Eh bien il existe une corrélation : les plus longues abordent des sujets comme la religion, le futur, utilisent plus le conditionnel mais pas le "je". Elles sont plus métaphysiques, décrivent les choses telles qu'elles pourraient être, pas comme elles sont... Un autre trait commun à tous ses albums est sa gestion des mots cognitifs, qui signifient un cheminement de pensée, des mots comme *"know"* ou *"think"*. Il les utilise peu au début de l'album, puis de plus en plus, pour revenir à un niveau très faible sur la fin. Bowie est très difficile à cataloguer de toute façon, car il peut écrire de manière très positive sur des sujets très négatifs : *Ziggy Stardust* en est l'exemple parfait. Il y a souvent un décalage entre le sens et le ton qui l'exprime.

Comment avez-vous écrit les paroles de votre chanson idéale de Bowie ?

Elle m'a valu beaucoup d'ennuis et d'insultes. C'était juste un exercice, en aucun cas je ne me serais permis de donner des conseils à David Bowie !
J'ai recensé les familles de mots associés aux chansons qui ont eu le plus de succès pour lui. La notion sociale est arrivée en tête, avec des mots signifiant l'interaction, comme *"meet"* ou *"give"*...
Dans le dictionnaire Bowie, j'ai isolé tous les mots renvoyant à cette idée de partage – ou à la réflexion. J'avais donc une matière première d'environ 200 mots. J'ai trouvé un site internet qui recourt à la technique du *cut-up*, en agençant lui-même les mots entrés...
J'ai ensuite tenté de trouver un sens dans toutes ces combinaisons possibles de mots. Puis je me suis contenté de rajouter de la musique, en me basant sur les accords les plus utilisés par Bowie.
Après des mois de recherche théorique, écrire la musique, ça a été la récréation.★

© The David Bowie Archive 2012



En français

David Bowie – A Life in Pictures de Chris Welch (Huginn & Muninn, 19 avril 2013).
David Bowie – Any Day Now, The London Years 1947-1974 de Kevin Cann (Naïve, 7 mars 2013).
Bowie – Les Années studio de Paolo Hewitt (Fetjaine, 2012).
David Bowie – Starman de Paul Trynka (Camion Blanc, 2012).
Haddon Hall – Quand David inventa Bowie de Néjib (Gallimard Jeunesse, 2012).
La Trilogie Bowie-Eno – Influence de l'Allemagne et de Brian Eno sur les albums de David Bowie de 1976 à 1979 de Matthieu Thibault (Camion Blanc, 2011).
Bowie style de Mark Paytress et Pearce Marchbank (Hugo et Compagnie, 2011).
David Bowie – Le Phénomène Ziggy Stardust d'Enrique Seknadje (Camion Blanc, 2009).
Bowie, Bolan, et le gamin de Brooklyn de Tony Visconti (Mascara, 2008).
David Bowie & le rock dandy de Loïc Picaud (Hors Collection, 2007).
David Bowie – Une étrange fascination de David Buckley (Flammarion, 2004).
Les Papiers de Ziggy Stardust de Cherry Vanilla (Hachette Littérature, 2003).
David Bowie, l'intégrale 1970-1980 – Les Secrets de toutes ses chansons de Chris Welsh (Hors Collection, 2001).
David Bowie de Jérôme Soligny (Albin Michel, 1996).

En anglais

David Bowie Is, catalogue de l'exposition sous la direction de Victoria Broackes (V&A Publications, 4 mars 2013).
The Man Who Sold the World – David Bowie and the 1970s de Peter Doggett (Vintage, 2012).
Bowie in Berlin – A New Career in a New Town de Thomas Jerome Seabrook (Jawbone, 2008).
Moonage Daydream – The Life and Times of Ziggy Stardust, textes de David Bowie, photos de Mick Rock (Universe, 2005).

En DVD

Glass Spider Live (Immortal, 2008).
Best of Bowie (Capitol Music, 2007).
Ziggy Stardust and the Spiders from Mars de D.A. Pennebaker (EMI, 2007).
Serious Moonlight (EMI, 2006).
David Bowie, a Reality Tour Studio (Sony Music Video, 2004).

Dans *Les Inrockuptibles*

Mensuel 48, juillet 1993 ; hebdo 24, septembre 1995 ; hebdo 44, février 1996 ; hebdo 407, septembre 2003 ; hebdo 900, février 2013.

Sur le net

http://www.5years.com/
http://www.bowiegoldenyears.com/
http://www.davidbowie.com/
http://www.bowieart.com/
http://bowiesongs.wordpress.com/
http://www.bowie-singles.com/
http://helden.org.uk/
http://www.illustrated-db-discography.nl/

LES INROCKS 2 DAVID BOWIE

RÉDACTION Directeur de la rédaction FRÉDÉRIC BONNAUD Rédactrice en chef ANNE-CLAIRE NOROT Chef de projet JD BEAUVALLET Secrétaire de rédaction YAËL GIRARDOT Rédacteurs JD BEAUVALLET, VINCENT BRUNNER, CHRISTOPHE CONTE, FRANCIS DORDOR, BRUNO JUFFIN, SERGE KAGANSKI, NELLY KAPRIÈLIAN, JEAN-MARC LALANNE, CHRISTIAN LARRÈDE, STÉPHANE MALFETTES, LOUIS-JULIEN NICOLAOU, ANNE-CLAIRE NOROT, JÉRÔME PROVENÇAL, GÉRALDINE SARRATIA, GUILLAUME SBALCHIERO, JOHANNA SEBAN **MAQUETTE** Directeur de création LAURENT BARBARAND Conception graphique MANUELLE CASTELLI Couverture MANUELLE CASTELLI **MERCI À** ANTENNA, PASCALE FRANCÈS **SERVICE PHOTO** Directrice photo MARIA BOJIKIAN Iconographes AURÉLIE DERHEE, VALÉRIE PERRAUDIN **PUBLICITÉ CULTURELLE** Directrice CÉCILE REVENU (musiques) Tél. 01.42.44.15.32, YANNICK MERTENS (cinéma, vidéo, télévision, livres) Tél. 01.42.44.16.17, BENJAMIN CACHOT (arts, scènes) Tél. 01.42.44.18.12, FRANÇOIS MOREAU (coordinateur) Tél. 01.42.44.19.91 **PUBLICITÉ COMMERCIALE** Directeur LAURENT CANTIN Tél. 01.42.44.19.94 Directrices de clientèle ISABELLE ALBOHAIR Tél. 01.42.44.16.69, ANNE-CÉCILE AUCOMTE Tél. 01.42.44.00.77 **PUBLICITÉ WEB** Chef de publicité CHLOÉ ARON Tél. 01.42.44.19.98, LIZANNE DANAN (coordinatrice) Tél. 01.42.44.19.90 **ÉVÉNEMENTS/PROJETS SPÉCIAUX** LAURENT GIRARDOT Tél. 01.42.44.16.08 assisté d'ALIX HASSLER Tél. 01.42.44.15.68 **MARKETING/PROMOTION** Responsable promotion BAPTISTE VADON Tél. 01.42.44.16.07 assisté de CÉLINE LABESQUE Tél. 01.42.44.16.68 Relations presse/relations publiques Tél. 01.42.44.16.62 Responsable diffusion JULIE SOCKEEL Tél. 01.42.44.15.65 Chef de projet marketing direct VICTOR TRIBOUILLARD Tél. 01.42.44.00.17 Chef de projet CHARLOTTE BROCHARD Tél. 01.42.44.16.09 Chargée de création NATHALIE COULON Tél. 01.42.44.00.15 **CONSEIL EN MARKETING PRESSE** AGENCE AME N° Vert 0800.590.593 **ABONNEMENTS** LES INROCKUPTIBLES SERVICE ABONNEMENT Libre réponse 63096, 92535 Levallois-Perret CEDEX Renseignements au 01.44.84.80.34 ou par mail : abolesinrocks@dipinfo.fr **STANDARD/ACCUEIL** GENEVIÈVE BENTKOWSKI-MENAIS, WALTER SCASSOLINI **FABRICATION** Chef de fabrication VIRGILE DALIER, avec GILLES COURTOIS Impression, gravure ROTO AISNE Brochage LA BROCHURE INDUSTRIELLE printed in France Conditionnement ROUTAGE BRF Distribution PRESSTALIS imprimé sur papier produit à partir de fibres issues de forêts gérées durablement, imprimeur ayant le label "imprim'vert" **INFORMATIQUE** Responsable CHRISTOPHE VANTYGHEM Assistance technique MICHAËL SAMUEL **LES ÉDITIONS INDÉPENDANTES SA** Actionnaire principal, président MATTHIEU PIGASSE Direction générale FRÉDÉRIC ROBLOT Comptabilité STÉPHANIE DOSSOU-YOVO, SONIA PIED, CAROLINE VERGIAT Administrateurs MATTHIEU PIGASSE, JEAN-LUC CHOPLIN, LOUIS DREYFUS Fondateurs CHRISTIAN FEVRET, ARNAUD DEVERRE, SERGE KAGANSKI Directeur de la publication FRÉDÉRIC ROBLOT Dépôt légal 1er TRIMESTRE 2013 Les Inrocks 2 est édité par les Éditions Indépendantes, société anonyme au capital de 1 407 956,66 euros RCS Paris B 428 787 188 000 21 © Les Inrockuptibles 2013, tous droits de reproduction réservés.

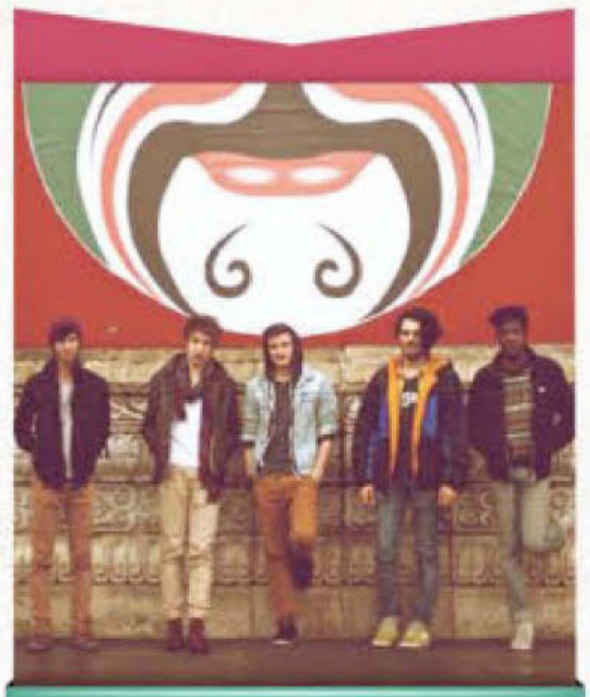
24, rue Saint-Sabin 75011 Paris – Tél. 01.42.44.16.16 Fax 01.42.44.16.00. www.lesinrocks.com **COUVERTURE** Bowie dans la chambre de son fils Zowie à Beckenham, avril 1972 © Mick Rock/Retna

PRIX ADAMI DEEZER DE TALENTS

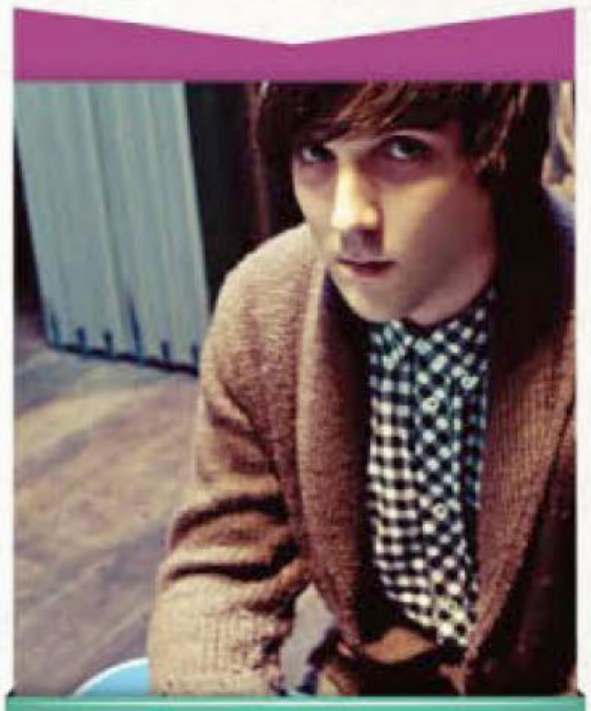
Découvrez sur Deezer les finalistes du

Prix Adami Deezer de Talents

DELUXE



FI/SHE/S



PEGASE

SPITZER

À VOUS DE CHOISIR LE GAGNANT
LE VOTE FINAL VOUS APPARTIENT !

VOTEZ

www.deezer.com/app/talents2013

Fin des votes le 31 mars 2013

RDV le 4 avril pour découvrir le gagnant et suivre en direct
le concert des finalistes sur Deezer, lesinrocks.com et Arte Live Web

arte le mouv' inRockuptibles

PARTEZ À LONDRES POUR RESTER ENFERMÉ

EXPOSITION «DAVID BOWIE IS» AU VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

AVEC EUROSTAR PLUS, 2 ENTRÉES POUR LE PRIX D'1* SUR PRÉSENTATION DE VOTRE BILLET EUROSTAR

facebook.com/Eurostar
#eurostarplus

*Offre soumise à conditions et valable 5 jours à compter de la date indiquée sur votre billet Eurostar. Plus d'informations sur eurostar.com
Eurostar International Limited, société de droit britannique enregistrée sous le n°2462001.
Times house. Bravingtons Walk. London, N1 9AW, Royaume-Uni.

EUROSTAR™